

فصول

مجلة النقد الأدبي

كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

شماره ثبت ٦١١٧٣
 رده بندی
 تاریخ ٧٧ / ٢ / ١٤٥٧

مرکز تحقیقات کتابخانه و اطلاع رسانی

الشعر العربي لحدیث

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد السابع ○ العددان الأول والثاني ○ أكتوبر ١٩٨٦ / مارس ١٩٨٧

٦

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
سكير سرحان

مستشارو التحرير

زكى نجيب محمود
سهير القلماوى
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدى وهبة
سعد عبد الوهاب
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عزالدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

صلاح فضل

مدير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفنى

سعد عبد الوهاب

السكرتارية الفنية

أحمد مجاهد
محمد غيث
وليد منير



• الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً
للهيئات - مطاب لها .

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

• رسل الاشتراكات على العنوان التالي :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع

الطبعون المجلد ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٩

الإعلانات : يلقى عليها مع إدارة المجلة أو مطبوعاتها المصطفين

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً قطرياً - البحرين
دينار ونصف - العراق دينار وربع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان
١٥ ليرة - الأردن ١٦١٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً -
السودان ٥٠٠ قرش - تونس ٢٧٠٠ دينار - الجزائر ٢٤
ديناراً - المغرب ٥ درهماً - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار
وربع

• الاشتراكات :

• الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
رسل الاشتراكات بجملة بريدية حكومية

الشعر العربي الحديث

- ٤ - أما قبل رئيس التحرير
- ٩ - هذا العدد التحرير
- ١٢ - مسحة أحمد شوقي
- ١٢ - وعيار الشعر العربي الكلاسيكي باروسلاف استيكيفتش
- ٣٠ - قصيدة : الأندلس الجديدة :
لأحمد شوقي (مقارنة وصفية
شعرية موسيقية) بشير القمري
- ٣٨ - البنية الدرامية في القصيدة الحديثة
(دراسة في قصيدة الحرب) علي جعفر العلاق
- ٥٠ - الأداء الفني والقصيدة الجديدة رجاء عبد
- ٦٥ - ظاهرة الغموض في الشعر الحر خالد سليمان
- ٨٩ - سمات أسلوبية في شعر
صلاح عبد الصبور محمد العبد
- ١٠٦ - ملامح الأورفية ومصادرها
في شعر أدونيس علي أحمد الشرع
- ١٢١ - الرؤية الأورفية والوعي الممكن
في شعر الفيتوري بنعيسى بوحالة
- ١٣٩ - خصوصية الرؤيا والتشكيل
في شعر محمود درويش محمد صالح الشنطي
- ١٦٠ - الحلم والكيمياء والكتابة
قراءة في ديوان : أنت واحد وهي أحضانك انتشرت :
للشاعر محمد عفيفي مطر شاكِر عبد الحميد
- ١٩٢ - لغة الضد الجميل في شعر الثمانينيات :
النموذج الفلسطيني فريال جبوري غزول
- ٢٠٣ - الشعر البحريني الجديد في ضوء التغيير الاجتماعي
نماذج للمرأة في الفعل الشعري المعاصر أمجد ريان
- ٢١٦ - عبد الله محمد الغداس
- ٢٣٣ - ندوة العدد :
أزمة الإبداع الشعري وتحديات العصر إعداد : محمد غيث
- الواقع الأدبي :
٢٤٩ - تجربة نقدية صلاح فضل
- ٢٥١ - نص شعري وثلاثة مناهج نقدية
الصراع المحكم في : مرتبة
لاحب سيرك : لأحمد عبد المعطي حجازي أحمد درويش
- متابعات :
٢٦٦ - ملاحظات حول شعر حسن طنب إدوار الخراط
- عروض كتب :
٢٧٤ - الرؤى المقنعة : نحو منبج بنوي
في دراسة الشعر الجاهلي عرض : حسن البنا عز الدين
- ٢٨١ - دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد عرض : أحمد مجاهد
- رسائل جامعية :
٢٨٧ - مستويات البناء الروائي في : نجمة أغسطس : عرض : حسين حودة
- ٢٩٣ - بنية القصيدة عند أبي تمام عرض : يسرية يحيى المصري
- ٢٩٦ - المنهج الفينومينولوجي في تفسير
الطيرة الجمالية عرض : سعيد محمد توفيق
- الوثائق :
٣٠٥ - الوثائق العربية ترجمة : نهاد صليحة
- ٣١١ - الوثائق الغربية
- ٣٢١ - This Issue

أما قبل

كل شيء يتجدد على الساحة الأدبية ، في مجال الإبداع وفي مجال النقد على السواء . وهذا التجدد هو دليل الحيوية ، فالقلب الذي لا تعرف التجدد هي قلب الجمود والتخلف والتهرؤ الثقافي . والتجدد ينطوي على التغير ، ولكنه ليس مجرد تغير ، إنه مجاوزة للماضي المعروف إلى الواقع المستكشف ، وإلى المستقبل المنشود .

وهذا التجدد ، الذي ينطوي على هذا الضرب من التغير ، كثيرا ما يستقبل بحذر شديد بوجه عام ، ولكنه يستقبل أحيانا - من قبل بعض الفئات - بالرفض ، كما يرفض الجسم عضوا غريبا عنه ، أو كما يرفض الشعب غازيا يقتحم عليه أرضه .

إن أي تجديد معناه زهرة لحالة الأمن والطمأنينة التي استقرت عليها النفوس والعقول ، والرفض عندئذ هو إغراز طبيعي لآليات الدفاع عن الذات . وهذا ما حدث على مستوى الإبداع في مجال الشعر منذ بدأت حركة الشعر الجديد في أواخر الأربعينيات ، وهو ما حدث على مستوى النقد (نظريا وتطبيقيا) منذ أن بدأت مجلة « فصول » سيرتها مع بداية الثمانينيات .

لقد تجدد وجه الشعر مع بداية تلك الحركة ، وما زال يتجدد حتى بعد أخرى . ومع مضي الزمن ، واستمرار التجريب جيلا بعد جيل ، تراجعت أشكال وجماليات ، وبرزت أشكال وجماليات أخرى ، وما زال الطريق مفتوحا - وسيظل كذلك إلى مدى غير معروف - لأشكال لا حصر لها من التجدد .

وكذلك الأمر على مستوى النظر النقدي ، ففي زمن ما بحسب الناس أن العملية النقدية قد بلغت أقصى غاياتها ، تأسيسا وممارسة ، وأنها قد مهيأ لها من الأدوات ما يكفي للتعامل مع أي شكل من أشكال النتاج الفني . لكن الملاحظة تؤكد - من جهة أخرى - أن الممارسة النقدية لا تكاد تستقر على مجموعة متكاملة من المفاهيم والتصورات حتى تبدأ هذه المفاهيم وهذه التصورات في التهرؤ أو الاحتراق . ومن هنا يبدو في وقت ما أن ما كان محققا لمطالب العملية النقدية وأهدافها لم يعد كائنا أو ملانها ، وأن العملية النقدية أصبحت في حاجة إلى أن تجدد جلودها الذي تقادم ومهرا .

هل يرتبط تجديد الجهاز النقدي بتجديد حركة الإبداع الفني ؟

يبدو - للوهلة الأولى - أن أي تغير في القيم الجمالية على مستوى الإبداع يلح في طلب التجدد على مستوى النظر النقدي . وهذا صحيح في عمومته ، ولكن ربما كان أصح منه أن يقال إن التجدد على المستويين معا ، الإبداعي والنقدي ، يرتبط بمسيرة هذين الضربين من النشاط من جهة ، وبالتغيرات التي تطرأ على البناء الفكري للأمة بصفة عامة ، وعلى علاقة المبدع والناقد - معا - بالتغيرات التي تطرأ على العلاقات الاجتماعية .

ربما اعتقد بعض القراء - وأحيانا بعض من يمارسون النقد - أنهم في غير حاجة إلى معرفة النظريات والمناهج الجديدة ، وأهلنوا رفضهم إيها ، اكتفاء منهم بما يسمونه الاستجابة العفوية لما يقرؤون من أعمال أدبية ، أو يتلفون من أعمال فنية . والواقع أن موقف هؤلاء هؤلاء ينطوي على مغالطة ، إذ إنهم نسوا - أو تناسوا - أن أحكامهم التي يصدرونها نتيجة لهذه الاستجابة العفوية ليست في حقيقة الأمر أحكاما عفوية ، إنها تنطوي على قدر من رواسب نظريات أدبية ونقدية قديمة ، أصبحت - مع طول الزمن عليها وكثرة تداولها - في حكم المنسية . وإذا صح أنه ليست هناك قراءة بريئة فإنه يصح - كذلك - أنه ليست هناك أحكام نقدية بريئة .

وما يقال عن موقف هذه الفئات من القراء والناقد يقال كذلك عن موقف كثير من المبدعين ، الذين يبدو أنهم لا يهتمون للاكتراث بالنظر النقدي وما يطرأ عليه من تجديد ، ويعلمون أنهم يصدرون فيها يدهون عن دوافع ذاتية صرف . إن هذا الموقف ينطوي كذلك على المغالطة . ذلك بأنهم - حتى في حالة اتكالهم المطلق فيما يدهون على أنفسهم ، فيما يزعمون - ما يزالون مشبعين برواسب كثير من النظريات والأحكام النقدية التي كان لها - ذات يوم - نفوذ وتأثير في الساحة الأدبية . وكما لا ينشأ الفكر النقدي ويتكون ويتجدد بمعزل عن الإبداع الفني ، فكذلك الشأن مع الإبداع الفني ، إنه لا ينشأ من فراغ ، ولا ينمو أو يتجدد بمعزل عن الفكر النقدي .

وحين يستخدم هذا الجدل يكون ذلك علامة على حيوية الفكر والإبداع جميعا .

رئيس التحرير

هذا العدد

تعاود مجلة « فصول » في هذا العدد الإطلاع على عالم الشعر الحديث ، وهو عالم دائم الحضور في مناطق متفاوتة من دائرة اهتمامها النقدي ، لكنه هنا يتقدم ليحتل مركز الدائرة ، وليصبح بؤرة التجريب الفكري والمنهجي لشق المقاربات والبحوث .

يبد أن هذه المقاربات لا تهدف بطبيعة الحال إلى المسح المنظم الشامل لجميع ظواهره وقضاياها ، فهذا ما يتأى على منطق الاختيار الحر للباحثين من جانب ، والمنظور الحركي للفعل الشعري الحديث بجميع مستوياته من جانب آخر ، مهما جهد التحرير في ضبط إيقاع الظواهر والأسماء ، وحاول تغاضي الغياب اللامع لكثير منها ، واطمأن إلى عدالة الحس النقدي في التدارك والتصويب .

وإذا كان نقد الشعر ، في أقصى طرفه المسنون ، ليس إلا نقدا للحياة بكل ما تنتجها من فكر وفن ، فإن فاعلية المطارحات الجديدة في استكشافها لظواهر الإبداع ، تكمن أساسا في قدرتها على توليد الطاقة الضرورية لدفع حركة الحياة الأدبية وتوجيه مسارها ، على نحو ما يتم بشكل فائق عبر القراءات النصية المتعددة .

وتدور مواد هذا العدد حول عدة محاور يخضع بعضها للنسق الزمني الممتد من مصطلح الحدأة حتى الآن ، ويتشكل بعضها الآخر طبقا لنماذج التصنيف النوهي الذي يميز الظواهر الفنية العامة أولا ، والمحددة بإنتاج شعري متميز ثانيا ، وتنظم بقيتها وفقا للون من التجميعات المكانية الشاملة في نهاية الأمر .

● يستهل ياروسلاف استيتكيفيتش العدد ببحث في « سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي » لإثبات الحضور الموضوعي للقصيدة إزاء التراث الشكلي للشعر العربي ، منطلقا في دراسته من البحث عن النموذج المثالي المستخلص من التجربة الشعرية العربية ، فيرى أن المعيار الحقيقي للاهتمام الشكلي في الشعر العربي لا يستوعبه مصطلح عمود الشعر على نحو ما يفهمه النقاد القدماء والمحدثون ، وإن ظلت هناك فكرة محورية لنوعية الشعر العربي موجودة ضمنا طوال تاريخه ، متحققة في إطاره البنائي التمثيل في القصيدة . ويرى الباحث أن هذا المفهوم البنائي هو المفتاح الحقيقي للتراث الشعري في كل مراحلها وجميع تنوعاته .

ثم ينتقل الباحث إلى تحليل قصيدة شوقي عبر ثلاثة مستويات إدراكية : الأولى القراءة المباشرة ، والثاني قراءة تحليلية بنائية ، والثالث قراءة تقليدية قريبة من الدراسات البنائية والبلاغية ، تتوقف عند الشكل ، وإن كانت لا تغفل النظرة الشمولية . ويخلص الباحث من هذا التحليل إلى إثبات أن « سينية » شوقي تتضمن خلاصة ما يعد الوحي الشكلي البنائي في الشعر العربي ، وأنها بوصفها قصيدة - أي بما هي بنية - لا تعد تقليدا ناسخا لقصيدة الشاعر العباسي البحتري عن « إيوان كسرى » ، بل هي بالمثل لحظة من لحظات انعكاس الإدراك الشكلي التقليدي ، حيث يثبت التحليل أن موقف شوقي إزاء مرآة المعطيات الشكلية النموذجية كان مخالفا للبحتري .

● ويقدم بشير القمري مقاربة « وصفية سوسيولوجية » لقصيدة أخرى لشوقي هي « الأندلس الجديدة » بمبج مختلف ، حيث يعلق الأمر في دراسته على مطعمين محددين : -

أ - إصصال مصطلحين تجريبيين هما « التعبير الشعري » و« رؤية العالم » بما هما مقابلان للتعبير الثري ومغايران له .

ب - استخلاص بعض الاستنتاجات التي يمكن تعميمها بالنسبة إلى نصوص مماثلة داخل حركة مدرسة البحث الكلاسيكية . وهو يستهل الدراسة بالتفكيك الوصفي ، للنص بداية من العنوان ثم المقدمة التي تعبر عن « صورة الخراب » بما هي خلفية نصية تتحكم في إنتاجه فيها بعد ، وتخلق معجما شعريا تابعا لها . فالخراب يحيل على الانهيار الذي يخلق شبكة معجمية توحى به وبغيره ، حيث تتأزر هذه الشبكات وتتضح بما هي وصف فعل لحالة التضعف ، ثم يخلص من تفكيكه الوصفي إلى أن التعبير الشعري لدى شوقي له أيديولوجيتان : واحدة « فنية إستراتيجية » من حيث اختيار النبرة والأسلوب واللغة والكتابة بالمفهوم « البارز » ، وأخرى « رؤيوية » من حيث رؤية العالم والوعي بالمفهوم « الجولدمان » . وتنعكس رؤية الشاعر في هذا النص عبر خطاب ذي وجهين : وجه يعكس منطق الأيديولوجية الأرستقراطية الموالية للخلافة

العثمانية بوصفها رمزا سياسيا ودينيا ؛ ووجهه يمسك أيديولوجية الفئات الشعبية الموالية . فلغة النص الأيديولوجية متعددة على مستوى الأصوات ، وعلى مستوى نبرات الخطاب الذى يشخص حالة المواجهة بين درجات متعددة من الكلام « المدهى » و « الشعبى » و « الأرستقراطى » . كما أن اللغة النصية تتلون بالفاجع تارة ، أو تميل نحو الحسرة والأسى أو « تذوت » تارة أخرى . ويتنهي الباحث إلى أن رؤية العالم عند الشاعر مأساوية مشوبة بغلالة من الوجودية ، تريد أن تتمسك بما تبقى ، وتحافظ على تماسكها من خلال القيم التى يصدر عنها خطاب النص فى إجماله .

● وننتقل مع على جعفر العلاق إلى منطقة الظواهر الفنية العامة فى بحثه عن « البنية الدرامية فى القصيدة الحديثة : دراسة فى قصيدة الحرب » ، حيث يلاحظ أولا أن القصيدة بوصفها استجابة للحظة من التوتر الحسى والفكرى تنطوى على عناصر مختلفة من الصراع والتصادم بين الأهواء والأفكار والإرادات ، كما أن الخاصية الدرامية للقصيدة تتمثل فى أنها ليست تعبيراً عن تجربة منجزة أو منتهية ، بل إن جزءاً كبيراً من ثرائها الدرامى ينبع من كون التجربة تكتسب نموها أثناء نمو القصيدة نفسها ؛ أى أن الدراما تندرج فى عملية تشكيل التجربة ذاتها .

وفى التعبير الدرامى ؛ تتنوع عدة الشاعر ؛ فلا ينهض الحوار وحده بمهمة الأداء الفاضل ، بل يمكن لوسائل أخرى ، كعدد الأصوات ، والتناقض ، والسخرية أن تسهم فى إلغاء الفاعلية الدرامية للقصيدة . ومن المؤكد أن ما يزيد فى عمق القصيدة الدرامية نزوعها إلى التكثيف ؛ إذ إنه يضاهف من الشحنة الدرامية التى تعنى توتر الروح وحركيتها ، ويصقل طريقة الأداء ، ويخلصها من الحمود والتفكك . والحرب بوصفها مواجهة ضارية بين الحياة والموت وجه من وجوه « الدراما الكونية الكبيرة » ، ومن ثم فإن قصيدة الحرب حين تسلم بالتراث رمزا وأفكارا وقيما تتصل بالصدام والبسالة والاستشهاد دفاها عن الأرض ، فهى تفجر ينباع الدراما الشريرة فى المخزون الثقافى والحضارى للشاعر ، وتتماس مع تجربة الإنسان فى صموده إزاء عواصف الموت والافتلاع بصفة عامة فى كل زمان ومكان .

والشاعر العراقي فى تعبيره عن تجربة الحرب يتبع مسالك متباينة ؛ فهو يقنع بالوصف حيناً ، ويغوص إلى أعماق الحدث حيناً آخر ، وهو يمزج إلى التأمل بعضاً من الوقت فيمنع فى رصد التفاصيل ، وينحو فى وقت آخر نحو التناول الكلى للحدث . ولا تعنى درامية القصيدة بالضرورة الاحتفاء بعدد من الإمكانات المسرحية فحسب ، بل تشمل أيضاً معنى القصيدة بالحركة الداخلية ؛ بالفكرة ونقيضها ؛ بتعارضات الداخل والخارج ، والحلم والواقع ، والروح والجسد ، وتتضمن انعكاس ذلك كله على لغة الشاعر وصوره وصياغاته . وتفصح هذه الطرائق من الأداء الدرامى عن نفسها فى نماذج شعرية كثيرة عند يوسف الصائغ ، وحيد سعيد ، وسامى مهدي ، ويامين طه الحافظ وغيرهم . وقد تمزج الغنائية بالدرامية فتقترب القصيدة من مفهوم الشاعر « براوننج » للغنائية الدرامية ، وهو ما يعنى اتحاداً بين الشكل الغنائى للعمل والعنصر الدرامى فيه . وعادة ما تأخذ شخصية البطل الدرامى فى قصيدة الحرب عناية خاصة بما هى مركز التعبير الشعرى عن الحدث وعن الحالة الدرامية التى تشكلها .

● ويتناول رجاء عيد فى بحثه قضية « الأداء الفنى والقصيدة الجديدة » فيستعرض الإمكانات المتعددة التى أتاحها الشكل الجديد للقصيدة الحديثة من حيث الموسيقى واللغة والصورة والبناء . فاستخدام التفعيلة جعل من الإيقاع جزءاً عضوياً فى بنية القصيدة التى تشكلت من توترات نفسية فى آنات زمنية توابكها طولا وقصرا فى السطر الشعرى ، كما أن استخدام اللغة التعبيرية المكثفة بدلا من الوصف المادى المعتمد على اقتناص التشبيهات والتماثلات أدى إلى العزوف عن المعجم الشعرى التقليدى ، وانبثاق تشكيلات تعبيرية جديدة متواكبة مع الواقع الجديد ، حيث لمكنت القصيدة من التعبير عن واقع حضارى شديد التعقيد . وتفرّد هذا التعبير بأداء فنى تعددت أشكاله ووسائله وتركيباته اللغوية كما يوضح الباحث فى دراسته .

● أما خالد سليمان فيبحث « ظاهرة الغموض فى الشعر الحر » متناولا لها بالرصد والتحليل فى علاقاتها بالكتابات النقدية القديمة والحديثة على السواء . فيستعرض على المستوى الأول مواقف الجرجان والأمدى والقرطاجنى من ظاهرة الغموض ، وعلى المستوى الثانى يستعرض مفهومه فى كتابات نقاد الغرب المحدثين ، مرجعا جذره إلى الشاعر الناقد البريطانى « إمسون » فى كتابه الشهير « سبعة أنماط من الغموض » . ثم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى تحليل المفهوم نفسه عند نقاد العرب المحدثين ، مثل الدكتور عز الدين إسماعيل والدكتور محمد الهادى الطرابلسى ، ويحاول يتبع هذين الناقدتين أن يبحث العلاقة بين الغموض والرمز ، معتزفا بصعوبة الوصول إلى صلب الظاهرة . ثم يقسم الباحث أنماط الغموض إلى أربعة : غموض الرمز ، والغموض اللفظى ، وتعددية المرجع ، واستحالة الصورة ، محاولا رصد بعض الأنماط وتحليلها فى شعر خليل حاوى والسياب ودرويش وأدونيس وغيرهم . ويتنهي الباحث فى دراسته إلى أن أنماط الغموض التى عرض لها ليست بحال أنماطاً جامعة ؛ إذ إن هناك ما لم يرصد أو يفرد له باب ، كطول الجملة مثلا أو تعقيدها النحوى . وحسب هذه الدراسة - فيها يقول الباحث - أنها تقترب بالفارىء الحصيف من جوهر القصيدة المعاصرة فى أدق خواصها .

● وينتقل بنا محمد العبد إلى دائرة أخرى فى محور العدد ، فىقول فى بحثه « سمات أسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور » أهمية خاصة لإنتاج هذا الشاعر على المستوى اللغوى والأسلوبى ، وهذا ما لم يحظ - فى رأيه - بتقدير الباحثين الذين التفتوا فى أغلب الأحيان إلى المحتوى الأيديولوجى فى شعر عبد الصبور ، أو إلى التجديدات المضمونية والموسيقية فيه .

وتقوم الدراسة على أساس خطوتين متتابعتين هما : -

أ - الوصف اللغوي المجرد للمثيرات اللغوية ذات القيمة الأسلوبية .

ب - وصف التأثيرات الإخبارية الدلالية والجمالية لتلك المثيرات .

ويحدد الباحث المثيرات اللغوية الأساسية في جملة ظواهر هي : التثنية والتأنيث والتصغير والفعل والصفة ، ورمزية اللون والمزاوجة الاسمية ، وتوظيف لغة الحياة اليومية ، والتكرار . ثم يبين بالشرح والتحليل القيمة الأسلوبية لكل من هذه المثيرات . والسمة الأسلوبية فيما يرى الباحث هي التي تتميز بمعدلات تكرار عالية نسبيا ، وهي في مجموعها تعبير عن جوانب عقلية وانفعالية يبدو فيها الخلق والإبداع ، والسمات الأسلوبية هي ما يكون الأسلوب ، حيث يرى أن الأسلوب هو نمط من أنماط التنوع اللغوي بالإضافة إلى أنماط أخرى مثل التنوع التاريخي ، والتنوع الإقليمي ، والتنوع الاجتماعي .

● ويبحث على أحد الشرح « ملامح الأورفية ومصادرها في شعر أدونيس » ، على أساس أن أدونيس أحد الشعراء التمزوين الذين تأثروا بما تأثر بكل من أسطورة تموز وأسطورة الفينيق ، ضمن مجموعة أخرى من شعراء العربية مثل السياب وخليل حاوي ويوسف الخال . ويتبع الباحث بعض الجوانب الأسطورية التي أهملها النقاد في شعر أدونيس ، لا سيما ما جاء من أسطورة أورفيوس منبثا في شعره ، ناشرا ظلاله وإيماءاته على تجربته الفنية جماليا ودلاليا . وقد ظهرت الملامح الأورفية أبرز ما تكون في قصيدة « أورفيوس » و « امرأة أورفيوس » ، كما تأكدت في عمل درامي شعري ، طويل نسبيا ، هو « الرأس والهر » من ديوان « المسرح والمرايا » . ولعل أبرز المصادر التي اتكأ عليها أدونيس في رسم صورة أورفيوس الأسطوري هو الشاعر الرومان « أوفيد » في كتابه « التحولات » ، والدلائل العاتان اللتان اتفنى أثره فيها هما : أورفيوس الفتان المغامر ، وأورفيوس المعجوز الفاضل . بل إنه نفذ فضلا عن ذلك إلى تفاصيل مقتله والتمثيل به ، ووظفها توظيفا شعريا متفردا في « أهان مهيار الدمشقي » ، حيث تقمص أدونيس شخصية مهيار واستبدلها بشخصية أورفيوس . وقد أفاد أدونيس من مصدر أورفي آخر في تعميقه لرسم العلاقة بين أورفيوس والنساء ، مشيرا إلى العلاقة بين الذكر والأنثى ، وبين الحياة والموت ، ألا وهو « جمهورية أفلاطون » ، إذ لوحظ أن روح أورفيوس اختارت أن تتجسد في البجعة ، ورفضت العودة مجددا إلى الحياة من النساء اللات أهلكته .

وقد حاول أدونيس أن يمزج مزجا شعريا خاصا بين شخصية أورفيوس وشخصية الفينيق ، شأنه شأن الشعراء الأورفيين جميعا ، كما حاول أن يمزج بين أسطورة أورفيوس من جهة وأسطورة إنكاربوس والقصص الديني من جهة أخرى . ويقارن الباحث أورفية أدونيس بأورفية الشاعر « ريلكه » التي تجسدت لديه في عملين بارزين هما « مرثي دويتو » و « أهان أورفيوس » ، حيث يتم التعبير عن الرمز الجوهري الذي تمثله الأسطورة ، وهو فكرة اختراق الحاجز الفاصل بين عالمي الحياة والموت ، وهذا يميز أورفية « ريلكه » بطابع وجودي واضح ، ويجعل لآفكاره قيمة خاصة تبعده عن الحس العيني والعدمي . ولا تقتصر الصلة بين أدونيس وريلكه - فيما يرى الباحث - على مجرد الاشتراك العام في الفكر الأورفي ، بل تمتد ذلك إلى درجة التقارب في الرؤية الفلسفية الشاملة ، وفي الأسلوب الشعري ، وفي الصور الشعرية الجزئية أيضا .

● وعلى المحور نفسه - مع اختلاف المنهج - يدرس بنميس بوحالة « الرؤية الأورفية والوعي الممكن في شعر الفيتوري » ، لي طرح سؤاله الجوهري عن طبيعة رؤية العالم عند الفيتوري ، بوصفه مثالا لفئة أو جماعة هي « الزنوج » على وجه التحديد ، وكيف تستنبط هذه الرؤية من البنية النصية بمستوياتها الجمالية والدلالية المختلفة ، محاولا الإجابة عن ذلك من خلال تحليل واف للمتن الشعري .

وقد لاحظ الباحث أن هناك زمينة وتاريخية مختلفة في المعجم الشعري الذي يلج على الحضور عاكسا طبيعته الإنسانية الحميمية . هذه المرجعية الإنسانية تعتمد على تقاطب ثنائي مركزي بين الإنسان الأسود والإنسان الأبيض . وعلى مستوى المرجعية المجالية تصادف تمركز الثنائية الدالة نفسها التي تنسحب كذلك على المرجعية الزمانية والتاريخية . وقد هضمت النصوص بتبليغ خطابين تنازعيين هما الخطاب الأسود بوصفه منجزا لفعالية حديثة ، ومنفعلة بالخطاب التاريخي الأبيض بخواصه العدوانية . وقد انتهى الباحث إلى تحديد بنتين دلالتين هما : بنية تدمير الهوية ، وبنية استعادة الهوية . ويطلق الباحث على الخلفية التي تحكم آلية اختصار رؤية الشاعر اسم « الأورفية » دون اهتمام بدلالاتها الذاتية الضيقة ، بل مشيرا إلى رمزيتها الشمولية الضمنية . لقد اتخذ الإغريق أسطورة أورفيوس رمزا للصحة التي عرفها الضمير الجمعي الإغريقي ، وقرينة لانبعث هويتهم الكلية في مرحلة من مراحل تاريخهم . ولعل هذه القيمة نفسها هي التي نجدها في كثير من الإبداعات الزنوجية شعرا ورواية . والقراءة التحليلية لبنائية المتن الشعري عند الفيتوري تنس في نهاية الأمر بنوع من التماثل بين البنية الدلالية العامة للمتن وبنية الأسطورة ، بالإضافة إلى مجموعة من المصاحبات الدلالية والقرائن التخيلية التي تشكل ما يشبه حقولا دلالية مضمرة ، أسهمت بشكل أو بآخر في نسج الفضاء التعبيري للنصوص الشعرية .

● ويبحث محمد صالح الشنطي « خصوصية الرؤية والتشكيل في شعر محمود درويش » متناولا مجموعته الشعرية « حصار المدائح البحر » برصد خصائص عالمها الشعري الفني عن طريق مصطلحين مهمين هما « خصوصية الرؤية » و « خصوصية التشكيل » ، مركزا على الظواهر

الأسلوبية المتميزة والدالة في تحليلاتها التشكيلية التي تفضي برؤية متماسكة متفردة لمرحلة تاريخية حاسمة في حياة الشاعر ، والقضية التي ارتبط بها .

وإذا كان محمود درويش يتمنى ، على المستوى الزمني إلى الجيل الثاني من شعراء المدرسة الجديدة فإنه يتمنى على المستوى الفني إلى جيل الريادة والتأصيل في الشعر الفلسطيني الحديث . وقد بدأ شاعرنا غنائيا في أعماله الأولى ، وانتهى إلى كونه شاعرا ملحميا فذا في أعماله الأخيرة ، وهذا يتيح لدارسه فرصة الحديث عن تمثيله لتيارات تعبيرية متباينة في شعرنا العربي المعاصر ، تتسع لتصل إلى الربط بين الطرائق الأسلوبية في شعر نزار قباني ومظفر النواب من طرف ، والطرائق الأسلوبية عند أدونيس وعفيفي مطر من طرف آخر . ويرى الباحث أن قصائد الديوان تدور حول محور جدلي أساسي يهض على ترأسل الزمان والمكان ، ومنه تنبثق سائر الثنائيات الضدية التي تشكل قطبي المعادلة الدالة فيه . ويلعب تيار « الغناء / الحوار » في تقاطع طرفيه دورا مهيمنيا في تشكيل البناء المعماري للقصائد كلها في هذه المجموعة . وتتنحصر الأنماط هنا في ثلاثة : النمط البنائي المغلق أو الدائري ، والنمط الملحمي ، ونمط المذكرات الشعرية . ولكن الشاعر يعمد في كل الأنماط إلى إقامة توازن فريد بين نظام « الشفرة » ونظام « الرسالة » ، أو « نظام الترميز » و « نظام التوصيل » . ويخلص الباحث من تحليله لبنية التعبير الشعري في المجموعة إلى أن مناحي التفرد والخصوصية في رؤيا الشاعر لا تنبع من كونه يصطنع أدوات جديدة مغايرة لما هو سائد في شعر الحدائق ، بل تنبع من كونه يوظف هذه الأدوات السائدة ويستنتجها بصورة خاصة على جانب كبير الخصوصية . ويرى الباحث أن أبرز الخواص المميزة لبنية التعبير الشعري عند درويش تتجلى في سيطرة التشديد ، واعتماد الصياغات المتعددة على إيقاع الحروف ، والتكرار ، واستخدام الأسطورة ، واستدعاء الشخصيات التاريخية والمعاصرة ، والتركيز على الصورة الشعبية في سياق الجدل بين ثنائية الوجود والعدم ، وخاصة النقص ، وتوظيف الاستفهام سمة أساسية في تقنية النداهي .

● وي طرح شاعر عبد الحميد مفاهيم « الحلم والكيمياء والكتابة » أساسا لقراءة في ديوان « أنت واحدها وهي أعضاؤك انتشرت » للشاعر محمد عفيفي مطر ، فيرى أن إمكانات الإنسان تتمثل في شكل دوافع تسعى إلى التحقق من خلال أشكال معينة من النشاط ، وهذه الأشكال تحمل الطاقات الكامنة عند المستوى الأعظم من الوعي ، حيث يتم التعبير عنها صورا وأنماطا رمزية للرؤى والنشاط السلوكي .

وفي حركة دينامية متجددة بين الداخل والخارج يعيد الشاعر اكتشاف عالمه الداخلي مرة أخرى ، مفجرا منابع الخصوصية والفراء ، محولا الحلم إلى كتابة ، والكتابة إلى كيمياء . والمنطلقات الأساسية التي يتكئ عليها عالم الشاعر محمد عفيفي مطر تتمثل في عدة محاور مهمة تعكس الرؤية الفريدة للوجود وتطورها . هذه المحاور هي في تقدير الباحث : الحلم ، والسيمياء العربية ، والكتابة المجاوزة ، والزمن بأبعاده الثلاثة : الماضي والحاضر والمستقبل .

ومحمد عفيفي مطر فيما يرى الباحث شاعر صعب ، لكنه ليس غامضا . وصعوبته نابعة من فقداننا كثيرا من مفاتيحه . وتمثل المحاور الأربعة السابقة في مجموعها مفاتيح لحل شفرة شعره . إن فلسفة « الفيض » مثلا تبلور صورا وتركيبات ورؤى متعددة في شعر عفيفي مطر ، كما يضيء الموروث الديني الإسلامي بوصفه ذاكرة جمعية مساحة غالبية من هذا الشعر . والفكر الهرمسي المصري والإغريقي القديم يمثل عنصرا ثالثا يسم بنية التعبير الشعري عنده .

الشعر إذن عند الباحث سيرة ذاتية وسيرة كونية في آن واحد ، والكتابة فعل خصب كالحب ، وخبرة صوفية تجاوز الظاهر المحسوس ، والعناصر كلها برمزيتها وإيقاعها في عالم الذات تحيل إلى عالم الواقع ، وتوحي بالأمل في التجدد والخلق والتقدم ، وتشير أيضا إلى قدرات الشاعر المعاصر وأحلامه بقهر الوحوش القديمة .

● وتدخل بنا فريال جيوري غزول إلى دائرة نوعية أخرى من البحث ، فتكتب عن « لغة الضد الجميل في شعر الثمانينيات : النموذج الفلسطيني » ، موضحة أن أمام الشاعر الفلسطيني عقبتان مرتبطتان باللغة والشعر : إحداها مواجهة الخطاب الأيديولوجي العربي الرسمي ؛ والأخرى معارضة الخطاب الشعري العربي الراهن ؛ ولهذا يصبح الشاعر بالضرورة « الضد الجميل » للسلطة من خلال تمسكه بجماليات الصراع إن لم يكن بفعل انتمائه المحدد . كما أنه يمثل النزوع الدائم إلى الانفلات من الخطاب الشعري السائد بابتداله وطول تداوله ، حيث يتجسد هذا النزوع في فعل الإضافة أو فعل التوسيع أو فعل المجاوزة .

والشعر الفلسطيني في الثمانينيات يشف عما يمكن تسميته لدى الباحثة « باللغة الغضة » ، أي اللغة الناعمة الناضرة البكر ، حيث يلوح الشاعر ولا يصرح ؛ يقتنص الجمالي في اليوم ، ويفجره بالدلالة بعيدا عن الصراخ والاستعطاف والتشهير والإدانة ؛ يستشرف المستقبل ولا يندب الماضي أو الحاضر . وهذا الشاعر الجديد يستخدم عادة المناقضة البلاغية والتهوين الأسلوب عوضا عن التهويل البيان والمزايدة الكلامية ؛ فقصيدته إذن تفلت من التقريرية والعاطفية والخطابية ، تلك السمات التي تسم القصيدة السنتية والسبعينية ، لتسعى سعيا هادئا نحو التكتيف والإشارة وتوليد المفارقة . « النيمة » التي تطفئ على الشعر الفلسطيني الثمانيني هي الغياب ، وهو يشمل المنفى ولكنه يجاوزه في الدلالة والتجريد . ويصبح الغياب كثيفا وعينيا من خلال استخدام تراكيب ومفردات لغوية تنشأ بالخطور العيني ، كما نلمح في قصائد « يوسف عبد العزيز » و « وليد خازندار » و « راسم المدهون » و « مريد البرغوثي » . ولا تستوقفنا القصيدة - في تقدير الباحثة - بفلسفتها

أو أبديولوجيتها ، ولا بإيقاعها وعلاقاتها التناسية ، وإنما تستوقفنا بكلماتها ، وتضاريسها ، وتجعلنا نلمس تفصيلاتها وقموجاتها ونستمتع بها
عضوا عضوا ، لذلك فإن الشاعر الفلسطيني الجديد بلغته وجمالياته ومكابرته الثورية يتفرد ويتشعب في الوقت نفسه .

- ويقدم أحمد ريان دراسته عن «الشعر البحريني في ضوء التغير الاجتماعي» من خلال نموذجين مهمين من شعراء البحرين ، وهما الشاعر علي
عبد الله خليفة ، والشاعر قاسم حداد . وهو يرى أن تجربة الشاعر الأول تنرى خنائية القصيدة العربية من خلال حوار بين عدة مستويات
رئيسية ؛ حيث يتوزع عالمه الشعري على ثلاثة محاور تتجادل حيناً وتتوازى في أحيان أخرى ؛ وهي ذاته ، والمخلص ، والحبية الوطن .
وتعتمد الصورة عنده على البلاغة التقليدية غالباً ، إلى جانب بعض الصور الحداثية . كما تنتمي موسيقاه للنسق الذي نشأ مع ولادة الشعر
الحري ، وإن كانت لغته تمثل أحياناً تداخلاً بين العامية والفصحى في محاولة لإحياء الطقس الشعبي . فقصيدته بشكل عام بسيطة البناء ،
متوسطة الطول ، لا تعتمد أي تقسيم داخلي ، لأن هم الشاعر هو التعبير عن معاناة شعبه ، وبخاصة فقره ، وليس التجريب الطليعي .
أما الشاعر الثاني فتطرح تجربته مشروعا شعريا يختلف جذريا عن النمط التقليدي ، حيث تنوع الموسيقى عنده بداية من الاعتماد على
فكرة الوزن ، إلى الاعتماد على فكرة الإيقاع الشامل للتجربة في الشعر الثري . كما يخوض مغامرة خلاقة مع اللغة من حيث البناء الصرفي
والاشتقاق ، وكذلك يحتفى بإدخال القيم البصرية التشكيلية إلى عالم التجربة الشعرية . وتنوع أطوال قصائده بين المتوسط والقصر و
«الميكرو وقصيدة» أو القصيدة الومضة التي تتكون من سطرين أو ثلاثة ، فيقدم الباحث دراسة لمسالكها المتعددة عند الشاعر ، وينتهي إلى
نتيجة مؤداها أن الشعر البحريني الجديد يمثل رافدا أساسيا من روافد الشعر العربي المعاصر بكل تطلعاته ومعاركه وآفاقه .

- ويختتم عبد الله الغدامي هذا المحور ، وملف العدد كله ببحثه عن «نماذج للمرأة في الفعل الشعري المعاصر» ، حيث يبدأ دراسته متوقفا عند
لوحة المرأة في الموروث العربي ، وتجلياتها في صور مختلفة «موودة ، معبودة ، ملكة ، إنسانة ، واهبة النباه للأرض» . ثم يتقدم في بحثه
ساعيا إلى سبر نموذج المرأة في الفعل الشعري ، على أساس أن ما نصل إليه من نماذج هو في حقيقته تجليات للتصور الباطني لدى أصحاب هذا
الموروث الشعري ، وذلك من خلال تحليله لثلاثة نماذج شعرية مختارة يراها ذات طبيعة نمطية دالة .

الأول نص لشاعر خالص العربية لغة وحسا هو حسين سرحان ؛ حيث تعد قصيدته إفرازا نموذجيا للدلالة النصوعية عن المرأة كما هي
في الذهن العربي الجمعي ، فهو يعث صورة المرأة/الموت في الموروث العربي ، حيث يأتي الحب والموت معا معادلين مصيريين للمرأة .

والثاني نص رومانسي للشاعر هادي القصبي ، يحمل مفارقة جذرية عن سابقه حيث يقتحم هذه الصورة الموروثة بصورة أخرى تقوم
على مصدر إلهامي آخر ، يتعادل مع السابق وينافسه ، فيتحقق الخطاب المباشر للمرأة عنده ، وتصبح سببا لحياة الرجل ومصدرا لسعادته ،
حيث يعبر عن نموذج المرأة/الحياة . وإن ظلت المرأة عنده حضورا أنثويا خالصا بلا إرادة ولا فعل .

أما النموذج الثالث فهو نص حدائي للشاعر محمد جبر الحري يفتح أفقا جديدا لنفسه ولما يفضي إليه من دلالات ، حيث تحقق قصيدته
صورة مختلفة لامرأة جديدة ، تخترق القيد فترفضه ، وتحقق نصا ذا رؤية جديدة ، يعبر عن نموذج المرأة/الفعل ، المواقب للتطور الشعري
والخضاري للإنسان العربي .

التحرير



من المحاور القادمة لمجلة « فصول »

● النقد العربي الحديث

● الأدب والتكنولوجيا

● توفيق الحكيم





منذ شهرين فقدت الأمة علما بارزا من أعلامها ووالدا من رواد أدبها وفكرها في
العصر الحديث ، امتد عطاؤه قراءة ستين عاما ، لم يتوقف خلالها نبضه أو تخفت
حرارته ، هو الأديب المفكر وشيخ كتاب المسرح توفيق الحكيم .

ولما كنا في مجلة « فصول » نلتزم في كل عدد منها بتقديم مجموعة من الدراسات التي
تنظم حول موضوع معينه . فقد شرعنا في الإعداد لإصدار عدد خاص منها عن توفيق
الحكيم ، يأق في تاريخه بالنسبة لما سبق إعلانه من محاور الأعداد القادمة . ونحن نهبب
بكل الدارسين في الوطن العربي ، الذين يعرفون للراحل مكانته ، أن يسهموا معنا في
الكتابة عنه في هذا العدد .

سينة أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي

ياروسلاف استيتكيفتش

أهى صدفة أم هو تصميم أو لعله من طبيعة الشعر لدى أحمد شوقي أن طرقه لموضوع مثل موضوع الأندلس كان مرتبطاً ، بل ملتزماً - عن طريق التدهى والتجارب - بشكل بنائى معين وبمعان بل بالفاظ مفردات ذات تَعَبُّق ومعالم تراثية ؟

ومن هذا التماثل الذهني التام لدى أحمد شوقي بين بلاد الأندلس بفهمها مكاناً وزماناً لها مغزى تاريخى معين ، وبين الموقف التجريبي المتوارث في الشعر العربي من زمن الفقدان المطلق ومكانه . هذا التماثل الذي قد تأصل في منظور الشاعر الجمالى حتى أصبح شيئاً عفويّاً وعضوياً . وقد يكون هذا سبباً من أهم أسباب تقليدية - أو بعبارة أصح - تراثية الشعر الذي قاله أحمد شوقي وهو في تلك البلاد - أى الأندلس ، ولا يعتبر شعره هذا كما سنرى على سبيل تجديد التراث الشعرى بصفته تراثاً نظرياً مجرداً ، كما أنه لا يعتبر محاولة لبعثه لأنه كان قد مات ، كما أنه أيضاً لم يكن نقلاً لنماذج شعرية بذاتها بصفة نموذجيتها وقربها من مثل عليها متفق عليها مسبقاً استغناء عن تقليدها احتراماً لمهنة صنع الشعر . فكل هذه الأغراض أو الاعتبارات - إصلاحيّة كانت لثربة الشعر البور أو تعليمية أو إنشائية - كانت بعيدة كل البعد عما ينويه الشاعر ، لأنه مع اقترابه في مرحلته الأندلسية من أنماط شعرية تراثية لا يستجيب إلا لما هو أصح وأصح صدق في نفسه الشاعرة الواقفة هنالك في تلك البلاد ، ذلك الوقوف النموذجي السرمدي القدام على منبع الحزن الذي لا منبع للحزن في التراث العربي غيره . فلندع الشاعر نفسه^(١) يذكرنا بكل مباشرة بتفكيره في « سينة » البحترى « كلما وقف بحجر أو أطاف بأثر »^(٢) وبتلقائية هذا التفكير ، وأنه في حالات تأثره بإلحاح تواجد معان ذلك النموذج البعيد في ذهنه قد أنشد فيها بينه وبين نفسه ، [٤٥ : ٢] بيتاً من اشعر كان يحول في خاطره جولاناً إجباري الإصرار :

وعظ البحنرى إسوان كسرى وشتفى القصور من عهد شمس [٤٥ : ٢]

هذا الاعتراف من ناحية أحمد شوقي مع مماثلة البحر (الخفيف) والروى (السين) بين قصيدة البحترى - ذلك المرشد الوجدان في جولات الشاعر الأندلسية - وبين البيت الذي أصبح نواة ومنطلق إيقاع لقصيدته الذائعة الصيت هي الأخرى باسم السينة - عضاً كل شفافية الروابط هذه بين الدافع الشكلى الأول وبين الكائن الشكلى النهائي ، ربما لا تتجاوز ربط الذرة بالذرية سواء بالمعنى المجازى أو بالمعنى الاشتقاقى .

هو المشكل ولا طرحه بالمقيد نقدياً ، بل إن ما يميّنا نقدياً ومنهجياً هو إثبات المحصور لقصيدة أحمد شوقي كبنية لفظية معينة ضمن المفهوم الأوسع الراسخ تاريخياً لهذا الشكل المعقد التكويني والبناء المسمى نوعياً ، بالمعنى الاصطلاحي بالقصيدة العربية . إن فعلنا ذلك ، أى

على أية حال ليست المسألة مسألة تقارب التقليد أو التجديد الإبداعي المبتكر بين سينيى البحترى وأحمد شوقي كما لو كان بيتاً في ذاته أن إحداها عمود النسب والأخرى فرع - حتى وإن كانت تلك المسألة قد شغلت أذهان النقاد فيها مفسى بعض الشغل . فليس هذا

لأن ما يقوله صاحب « الموازنة » الأمدى لا يريحنا بل يجهزنا بعض التحير : فمن قصده المنهجى أن يوازن بين قصيدة وقصيدة من شعر أبي تمام والبحترى إذا اتفقت قصيدتهما في الوزن والقافية ، ثم بين معنى ومعنى ، ثم أن يقول « أيها أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى »^(٣) .

فلمست المشكلة هنا وحدها أن الأمدى لا يتخذ هذه الفكرة عمليا في متن كتابه بقدر ما هي في الخفاضة اتفاق الوزن والقافية أساسا منهجا لنوع من التحليل المقارن يتناول أصلا شعرة على مستوى الشكل الكلى أو البنى فتركتنا مثل ذلك الناقد تساءل : أين هذه القصائد الكاملة - أو حتى شبه الكاملة - التى قد وهذا الأمدى يعرضها ، وما هي العلة المنهجية التى تجعل الناقد يختار نماذجها للمقارنة ، أو الموازنة على مثل هذه الأسس المرفوضة حتى في نقد السراقات السوء الطالع الطويل الأمد^(٤) ؟

وثمة ناقد آخر يوشك أن يحقق ما لم يحققه الأمدى أى أن يتخذ القصيدة برمتها - تقريبا - مراما ومرمى للعمل النقدي وبالتالي يجعلنا نفتشرب بخطوة واحدة - أو بخطوة - من المفهوم الاصطلاحي للقصيدة كوحدة شكلية ذات معنى تتجاوز الجزئيات الشكلية والمناهج البلاغية البحتة المبنية على المفهوم الجزئى وحده للمقول الشعرى ، وهذا الناقد هو أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاص . على أن منهج الباقلاص هو الآخر لا يقدم إلا تراكما أو توسعا كما جزئيات شكلية للمعنى من حيث إنه يتناسى الوحدة الكبرى التى لا نعرف عنها في النهاية أكثر عما عرفناه في البداية لأن في آخر الأمر لا يهم هذا الناقد إلا الصيغ البلاغية وبعض مسائل عقائدية^(٥) .

فندور في جولاتنا ونرجع لبداية الإطلاع في تاريخ نقد الشعر العربى على القصيدة كوحدة شكلية فترتاح إلى تلك البداية مع بساطتها أكثر مما ارتحنا إلى المدارس البلاغية المتضاربة . فنفهم مثلا من قول ابن سلام الجهمى بأن « أول من قصد القصيدة وذكر الوقائع هو المهمل بن وهبة التغلبى »^(٦) أن الجهمى يعير أهمية كبيرة للبنية التاريخية على أن ثمة شكلا كليا لقول الشعر العربى يقال له القصيدة ويبدو أيضا أنه يوشك أن يزعم بأن مع تكوين هذا الشكل الكلى يقع انطلاق حقيقى في الشعر العربى نحو مرحلة النضج^(٧) .

وثمة أيضا الجاحظ مع تفرقه بين الطوال من القصائد وقصاها ومع إثباته بهذه الطريقة وجودا اصطلاحيا لكل منها وتلويحه بأن لها ميزات شكلية خاصة تتطلب من جانب الشعراء وهما شكليا وميلا أو موهبة من نوع معين^(٨) .

ولعل أبرز صوت في هذا السياق هو صوت أبى على محمد بن الحسن الحافى (القرن العاشر م) صاحب « حلية المحاضرة في صناعة الشعر » . وقد رأى الحافى القصيدة بناء متصا من الأجزاء مثل الجسم الإنسان . وكان لتشبيهه هذا بعض انعكاس في النقد العربى . إلا أن المسألة لم تتجاوز إثبات فضل حسن التلخيص .

برغم كل هذا التجاوى من جهة النقاد عن لفت النظر نحو الشكل الكلى للمقول الشعرى كان هذا الشكل - مع غرابته التى كانت قد أصبحت ألفة ومع تعقده الذى كان قد تحول إلى بداية - ما زال يمتد زمنيا جيلا بعد جيل يتوارث ويتراعى به . كان شعراء العصر الجاهل

إن أثبتنا الحضور الموضوعى لقصيدة أحمد شوقي إزاء التراث الشكلى النوعى للشعر العربى ، وجدنا في الوقت نفسه أن ارتباطنا بين « السنينين » واستمرانا في كيفية الربط بين السابقة واللاحقة منها يقلان أهمية ، وأن ما يهين إلما هو عمل شعرى معين لشاعر معين نشعر بوجوده في محيط من التجربة الشعرية العربية الشاملة شكلا ومعنى ، كما أننا نشعر بل نعرف يقينا أن هذا العمل الشعرى إن كان بينه وبين غيره شبه جلدى حقيقى فإنه باقى فدى بدء شبه شئ فَرَضَ علينا تَهَيُّؤَ الحسبة التى تكاد تكون مرئية ومسموعة وحتى ملموسة بذلك « الغير » النوعى الأقرب ما يكون إلى قالب ذهنى مجرد أو إلى صيغة إدراكية مهممة تحيط بكل طارف وتلبد في الوهى العربى باللفظ الشعرى ، يلفها المآلف المتداهى وبدرية غسنية للأشياء والأمور والرموز ، وذلك من خلال ترتيبها حسب منطق تنظيمى متوارث أطرا وأشكالا بنائية لا يعرف الشاعر العربى لها بداية كما أنه طول قرون لم يتساءل متى وإلى أين تنتهى .

فلعلنا أن ننظر إلى قصيدة أحمد شوقي السنية - وهى هذه التجربة الشكلية وغير الشكلية - من خلال ذلك المنظور الشمولى بصفته المعادل الموضوعى الحقيقى لقصيدة شاعرنا أو لقصيدة أى شاعر آخر يقع في نطاقه الزمنى حتى وإن كان هذا المنظور دخيلا بل غريبا على التفكير النقدي المنهجى في الزمن الذى قبل فيه هذا الشعر - وبالتالي حتى وإن كان المقول الشعرى بشكله المتكامل ، ببدايته ونهايته وبتربيته الداخلى ومنطق هذا الترتيب « أمرا لم يذكر في النقاش النقدي .

أما الذى نوقش والذى طبق منهجا فليس إلا ذلك المنظور اللابنائى القائم على وحدات القصيدة الصغرى والمعتمد أساسا على وحدة المعنى عبارة أو جملة ، ولا معنى إن لم يكن « مفيدا » أى إن لم يتم بكل إيحاء واستعمال في حدود يفرضها بيت من الشعر ، ولا يبقى في هذا المنظور بعد هذه الوحدة الأساسية إلا وحدة المعان المكونة من تلك الوحدات « المفيدة » بفضل تواجدها مستودعة في إطار أوسع يعتبر موضوعها - أو « غرضها » إن دققنا معجمنا الاصطلاحي . على أننا مع حصولنا على هذا التصريف الاصطلاحي للغرض بما هو موضوع لم نبلغ شأوا بعيدا فيما نحن فيه بل نجد أن القصيدة كذات شكلية يكاد لا يقع لها ذكر اصطلاحى في نقاش المعنى أو وحدات المعنى في الشعر^(٩) وأن ثمة أغراضا مختلفة كلها - على اختلافها تمكت معا في دار واحدة كما لو كانت غرضاً . فتكون مثل هذه الأغراض شيئا ضمنيا موجودا بتلقائية العادة في هيكل خبر باد بدقة نظرية ، ويكون عدد الأغراض ونوعها حسب تنوع الموضوعات في أقسام ذلك الهيكل : فإن تكن أقسامه ثلاثة كما هي العادة كانت الموضوعات هي الأخرى ثلاثا ، وبالتالي تصبح القصيدة من زاوية النظر تلك ثلاثة الأغراض . وهذا تقريبا كل ما يعم الناقد التقليدى المنهج كما أنه أيضا خلاصة مشكلة ربط « سنية » أحمد شوقي بـ « سنية » البحترى ، لأننا إن ملنا إلى المنهج التقليدى المورث إليه وجدنا فعلا بعض تشابهات بين القصيدتين كلها محصورة في المفهومين التقليديين لوحدة المعنى السابق الذكر .

أما وحدة المعنى التى هي في نفس الوقت الوحدة الشاملة للمعنى الكلى في هذا الهيكل المجهز للمعان والمفيدة وللأغراض - موضوعية كانت أم « حلئية » - فكما قلنا يكاد لا يقع لها ذكر في المناهج النقدية التقليدية بل أكثر من ذلك ليس لها دور فعال في ذلك النقد إلى حد كبير

الجاهلية ويقول لنا إن الماضي يعيش في ذكرياتنا من خلال طاقات خاصة تجرده وتحوله إلى حنين مطلق ، وهذا الحنين لا يموت أصلاً لأن جذوره قد تآصلت في تلك الرياض والحمائل السرمدة المعروفة بأسماء كثيرة - من بينها الطفولة الأولى ورحم الأم ورؤيا الحب المطلق وفردوس الإنسان الكامل الأول .

أما الشاعر الجاهل فلم يرض أن يقول بكل هذا جهارا لأن لغة الشعر مع كل إشراقها فهي في نهاية الأمر مستودع أسرار . فتحدث هذا الشاعر بغموض كما يتحدث حافظ أسرار وسادن معبد وكانت أغازة أولا عن أطلال أشياء مضت وعن أشكال مستديرة سماها ديارا وعن دمن وعن استحالة الوصال وعن بعض أشياء أخرى مثل الأثافي وكان ثمة أيضا وأبدأ سؤال بلا جواب .

ففهم الشعراء من هذه الأغاز اللغوية ما فهموه ، وحتى في العصر الجاهل كان اللغز قد أصبح واقعا إدراكيا ولم يتساءل أحد عن معنى الدمن مثلا أو عن معنى الأثافي أو حتى معنى الأطلال وعن ذلك السؤال الإجابي ، مع أن تلك الكلمات كانت معبقة طيبا عجيبا وإيماءات تاريخية واشتقاقية أصعب . فبقيت لغة الشعر هذه في حالة كما لو كانت حالة ما وراء الوعي أو التنويم مخزقة ما بين الظاهرية المبسطة المفرطة والمجازية المفتوحة على مصراعيها . كانت مثل هذه اللغة ومثل تلك الصور تسمح للشعراء بأن يفهموها كما يريدون وحسب مستويات إدراكهم لأسرارها التي كانت توشك أن تصبح الأغازا .

هذا ما يحاول أن يقره لنا ذو الرمة ببلغة الحقيقية التي هي لغة ديوان الشعر - فليس هذا افتراضا منا خارج ما تسمح به قراءة شعره . فقصاصه كلها يمكن أن نعتبرها التفسير الحقيقي المعتمد عليه - أو التحليل الضمني - للشعر العربي كما توارثه هو وكما توارثه منه ومن أنداده أجيال متواصلة من الشعراء - لأن من إدراك شاعر واحد من هذه الزمالة الشعرية التاريخية - ومرة أخرى نفضل أن نرجع إلى لحظة معينة وهي لحظة ذي الرمة - من خلال مثل هذا الإدراك المفرد نستطيع أن نطلع على ما لا يتم به النقاد مع أهميته الملحة : وهو وجود لغة الشكل الشامل في الشعر العربي - أو وجود لغة القصيدة كإيماء كبرى ذات معنى ؛ لأننا حتى وإن حللنا بعض الأغاز اللغوية الصغرى من تلك المجموعة التي عثرنا عليها عند تساؤلنا الأولى حول معنى مستهل القصيدة الجاهلية ، فإمامنا تساؤلات أخرى متواصلة متشابهة تطاردنا على طول قراءتنا لقصيدتنا الجاهلية الأسوة .

فلنلتفت مرة أخرى إلى الشاعر الأموي ونطلب منه التفسير أو الترجمة للغة تلك الإيماءات الكبرى . فإدراكنا الأموي بأن كثيرا ما يكون تفسيره في توسعه أو تكبيره لتلك الإيماءات : فهكذا يحاول عن طريق الكم لعله يسفر عن الكيف كما نفعل نحن الآن بالتصوير المكبر . ولأيضا تنوعاته وتغييراته لبعض الصور والمعان - وقد تعودنا على تسميتها بتجديدات - إن اعتبرناها بعين صحيحة الاعتبار وجدناها هي الأخرى مسابرة لما يشبه قانونا ضمنا لا يختلف عما تجرى عليه القصيدة الجاهلية بل يشبه .

فنجد ذا الرمة مثلا وهو يركز في نسبة عالية من قصائده على القسمين الأولين من شكل القصيدة الثلاثية الأقسام - أي على النسب والرحيل - مع أنه يحمل أو يحاد القسم الثالث الذي يتراوح بحاله بين الافتخار القبل أو الافتخار الذاتي أو المدح . وحتى إن

مارسون شعرهم من خلال هذا الشكل بهذه الألفة بل بالبداية الكاملة وأصبحت ممارستهم له بفضل إثبات تاريخيتها قانونا أو معيارا أو عمودا للجانب الشكلي الكل أكثر منه للجانب البلاغي والبيان الجزئيين ، مع أن النقاد استمروا جيلا بعد جيل وهم لا يتنبهون إلا للجزء بغض النظر عن الكل .

وهكذا إن أردنا أن نحصل على الرؤية التاريخية لتكوين القصيدة العربية أو حتى لتشخيصها وتطورها الأفقي فعلينا ألا نسأل النقاد أسئلة لا جواب لديهم عليها . وإن كان ثمة حوار حول هذا الشكل فمحورنا الوحيد الذي يمكننا أن نتناقص معه الشعر العربي على صعيد الشكل الكل - أي القصيدة - إنما هو الشاعر نفسه دون وساطة ودون شفاعة . وبالتالي إن أردنا أن نتوصل في مسائل تخص بناء قصيدة ما لشاعر ما من الشعراء الجاهلين فعلينا أن ننظر إلى تلك القصيدة أولا في إطارها الجاهل الجماعي لكي نثبت أهمي نادرة النوع في تكوينها أم نموذجية وما درجة تماسكها وتكاملها الشكلي . أما الخطوة الثانية فلعلنا نلتفت بها إلى إطار زمني مختلف - أموي مثلا - فنسأل شاعرا مثل ذي الرمة بعض الأسئلة عن قصيدتنا الجاهلية : عن تقنية بنائها وعن معنى تلك التقنية وذلك البناء .

وقد يكون سؤالنا الأول : لماذا كرر الشاعر الأموي في كذا وكذا قصيدة من صنعه البناء الرئيسي لتلك القصيدة الجاهلية بسياق أقسامها الموضوعية الثابتة والاستدامة العنيدة في نطاق معاني (أي موتيفات) تلك الأقسام . فإدراكنا الشاعر الأموي بأنه أصلا لا يدرك لماذا فعل ما فعله ولكنه لم يستطع أن يلفظ غير هذا الكلام وهذه الطريقة ؛ كما أنه يظن أنه من مرقبه الاعتباري لا يرى العالم من حواله إلا من خلال هذا الشكل وهذه الموضوعات والمعان ، ويعلم أن عالمه هذا ليس ماديا محضاً محصوراً في حدود الأرض تحت قدميه ورقعة السماء فوق رأسه والأفاق فيما بينهما ، بل هو يشمل زمنه ويتخمر في إرادته ، والذي يعنيه بزمنه وإيراداته يكون أيضا أزمنة أهله وقومه وإراداتهم ، وكل هذه الأشياء معا تعني تاريخاً وطريقاً حيرياً مشتركاً يمتد في اتجاهين متضادين : نحو الماضي ونحو المستقبل ، أما ما بينهما فهو عين الطريق أو الحاضر الذي لا وجود زمني له إلا في بقطة الوعي .

قد عبر عن هذا الاستقطاب وعن قلق الإنسان المتسكع بين هذين القطبين شاعر آخر من عصر غير العصر الأموي تمتد وتنطوي معظم قصائده على الطريق الذي هو مجرى وعيه وتعبه الوجودي :

وكفنى خراما أن أبست منيما
شوقى أماسى والقضاء وراشى^(٩)

إلا أن ذا الرمة يقول لنا إنه قد أدرك من القصيدة الجاهلية التي فرضناها عليه افتراضاً أن الشوق كل الشوق في تلك القصيدة مسقطه وراء الشاعر الجاهل وأن القضاء هو الذي أمامه^(١٠) . فلماذا إذن وإلى متى يكون هذا الشوق ؟ هل إلى تلك الدمن والأطلال وإلى الرحي في سلامها ؟ ما معنى كل هذه الآثار التذكارية التي تسترحبها كلها دار مئة ؟ أليست دار مئة هذه من ورائها أيضا شوق وحنين إلى ماض أبعد قدما من أي شيء قديم ملموس أو مرئي . . . وما هو أبعد شيء في وهي الإنسان ؟ هذا هو السؤال الذي يرد به ذو الرمة على سؤالنا الساذج الأول . فيستأنف الشاعر الأموي تأملاته حول القصيدة

إذا كان مدح فالنسب المقدم
أكل لصيح قال شعرا متيسر
لحب ابن عبد الله أولى لرائته
به يُبْذَرُ الذكر الجميل ويضم (١٣)

الشيء الذي نتبينه من خلال مناجى المتن وأسلوبه هو عدم رضا
عن موقفه الممزق ما بين الذاتية والموضوعية في الرؤية الشعرية - وهو
موقف لا يسمح له بتصويب بؤرة تلك الرؤية لا حل ذاتية المهمة
ضمنيا ولا حل مهمته الموضوعية أمام الممدوح . فيختار الشاعر في
حيرته حلا وسطا لازدواجية الشكل في قصيدة المدح وهو إدماج لغة
شعرية ذات دعة انفعالية خاصة بنسب القصيدة في هيكل شكل
لا يكون إلا توسعا للجزء الموضوعي الخاص بالممدح . وكانت النتيجة
أن أصبحت قصيدة المدح الجديدة قادرة على استيعاب أكثر من لغة
شعرية وأكثر من أسلوب مع الإحاطة بكل هذا في إطار لا يسمح
بالازدواجية في الموضوع بوصفه موضوعا (١٤) .

وربما كان أهم شيء يمكننا الاستدلال عليه من تجربتنا مع القصيدة
العربية في تياراتها الرئيسية مرحليا ومطلقا أنها تستمر - ونصر إصرارا
عجيبا على استمرارها - ككائن يغلب عليه جوا ونوعا ما يجوز أن
يسمى بـ « مقولة » الغنائية . أما الممر الشكل الأول للغنائية في الشعر
العربي فهو دائما هذا الجزء الافتتاحي للقصيدة الذي يسمى باسم
لا يفهم تماما كما أنه يؤدي وظيفة لا تفهم تماما هي الأخرى - وهذا هو
حظ العنصر الغنائي ونصيبه ليس فقط في الشعر العربي بل في الشعر
جملة ، إلا أن العنصر الغنائي في الشعر العربي مدمج في إطار شكل
معقد يكاد يكون ثابتا ، ودوره في هذا الإطار دور جدلي إزاء عناصر
أخرى - خاصة إزاء عنصر المدح (١٥) .

ومع ذلك فإن الذي حدث في القصيدة العربية مع مضي الزمن -
ويمكننا هنا البدء من بعض مراثي الشاعر المخضرم حسان بن
ثابت - هو أن العنصر الغنائي الذي كان مرتبطا بقسم النسب ارتباطا
لا يتحل بأي سبب من الأسباب جعل يفصل عن الأصل ويتحور
ميرما له أسبابا ودوايح أخرى من بينها الربط مع شعر الرثاء في الأبعاد
الغنائية المستقلة الأصالة (١٦) .

ولا مراء أن حسان بن ثابت كان واعيا بالربط الضمني بين النسب
والرثاء فيما يخص جوعها وزميتها التجريبي من ناحية كما أنه كان واعيا
من ناحية أخرى بالمشكل الشكل الصرف الذي يمثل حاجزا فاصلا بين
النوعين والذي كان قد أعيا الشاعر المعاصر له فريد بن الصمة في
محاولة للتوفيق بين النسب والرثاء (١٧) . فلم يرض حسان بن ثابت
بعملية تلصيق قسم النسب برمته بقصيدة رثائية الموضوع وإنما صفاه
أولا تصفية دقيقة حتى لا يبقى منه إلا غنائه المحضة - أي جوهه وبعدده
الزمني اللذان يعبر عنها الشعر العربي بصورة أمثال أطلال لاحت
ودسوم عفت وعمان مثل الدهر الذي يتدهور إلى أعماق الضمير .
ويجده الطريقة أصبح حسان بن ثابت قادرا على التوفيق عمليا بين
فرعين أساسيين من فروع الحساسية الغنائية في الشعر العربي (١٨)
فتحول هذا التوفيق فيها بعد إلى انسجام تام . وإن مررنا بمراحل
أنضت إلى ذلك الانسجام وجدنا بين معالها من ناحية قصائد قيلت في
فن اعتبر طارفا مع أنه ذو جلور راسية القدم - وهو رثاء المدن (١٩) .
فامتد الاهتمام بهذا الموضوع شرقا وغربا مع امتداد المأسى المصرية في

افتراضنا أن بعض قصائد ذى الرمة قد جاءت مجزومة الشكل أحسنا
بأن من وراء عملية ذلك الجزم منطفا شكلها معينا بفضل ويختار حسب
إحساس مرهف بنوايا شكلية لدى الشاعر نفسه . فبين لنا من خلال
التفريعات التي لا يدرجها في شكل القصيدة أنها ليست تصرفا مستهترا
في شكل أصل بقدر ما هي محاولة لفهم ذلك الشكل الأصل . فبيننا
الشاعر الأموي إلى أن الحركة العاطفية في القصيدة يمكنها أن تنطوي
على نفسها فترجع بعد رحلة تشبه طوافا إلى نقطة البدء مثلما فعل لبيد
بن ربيعة العاصري في قصيدته البائية (٢٠) . فيطوف الشاعر الأموي هو
الأخر . ويرجع أو بالأحرى يجعل رحلته محاولة لحاق بكل ما ضاع
عليه من تلك الديار الموحشة التي كانت وسوف تبقى للأبد دارمة .
فتحول رحلة اللحاق بالمستقبل إلى رحلة عودة إلى الماضي . وتتكون
بهذه الطريقة نواة قصيدة غنائية من نوع يكاد يكون جديدا من حيث
إنه يثبت للقصيدة شكلا مبنيا أساسا على جزئها الأولين - حتى وإن
بقيت ثمة رواسب شكلية من الجزء الثالث الذي يمكننا القول بأنه
يمقتضى هذا الإطار التوائم الحركة العاطفية قد تحول إلى نوع من
الانطواء على الذات بدلا من كونه متفدا إلى نطاق موضوعي خارج
هذه الذات حسب ما يحدث في القصيدة الجاهلية النموذجية . وهكذا
تصبح القصيدة ككل إشارة أو تلميحاً إلى إرادة العودة إلى البدء
ويصبح الشكل الكلي دائرة (٢١) .

هل أننا سرعان ما نتجه إلى تطورات جديدة قادرة على إحكام
الإطار الشكل لهذه القصيدة المائلة إلى الغنائية الصافية - ولا نعلم
ها هنا التطورات الفرعية أو الفرعية التي أدت إلى تكوين شكل
قصيدة ذات موضوع واحد مثل الغزل أو الحمرة ، لأن ما يميزنا هو
شكل القصيدة الرئيسي الحامل للمعنى الشكل النموذجي ، إلا أننا
قبل أن نمرج على مناظرنا الأخيرة في هذه الرحلة الاستطلاعية نحو
القصيدة العربية الأسوة خارج الزمن والمكان المباشرين - أو بعبارة
أصبح نحو القصيدة التي كان يمكنها أن تكون أسوة للشاعر العربي أنها
كان زمنه ومكانه - ينبغي ألا نغفل عن بزوغ نوع من القصيدة كان
يوأزى النوع الذاتي المحض في مراحل تطوره وهو نوع القصيدة
التبليغية البلاطية ، المكونة هي الأخرى من قسمين بنائين رئيسيين
وهما النسب والمديح فضلا عن الرحيل الذي نراه في هذا النوع في حالة
ضمور واضمحلال تدريجيين حتى في أوائل العصر العباسي . ولكننا
لا نرى هذه القصيدة التبليغية مرسومة على الخط المستدير بل ولا على
الخط الطولي القويم وإنما نراها مبنية على مبدأ الطباق والتضاد بين
القسم الذاتي فيها - أي النسب - والقسم الذي نفترضه موضوعيا
والذي كان أصلا ثالثا - أي المديح . من هنا خطأ هذا البناء المعقد
تعقيدا مائلا إلى التوتر الاستقطابي الجدلي - بل إلى التناقض
الضمني - خطوة تبسطة أخرى ، وهي أيضا خطوة توظيفية أكثر
مباشرة ، حتى تتصل تماما من المقدمة الذاتية بصفتها عناصر شكلية
بحيث أصبحت قصيدة المدح التبليغية في مرحلتها النهائية شكلا
موحدا فردي الموضوع . ومرة أخرى فإن الذي يقول لنا شيئا عن مثل
هذه التطورات إنما هو شاعر متأمل لموقفه في حياة القصيدة العربية مثلما
كان موقف ذى الرمة في عصره . وذلك الشاعر هو المتنبي الذي نشاهد
في شعره بأوضح صورة الانتقال من ثنائية الشكل إلى وحدته في قصيدة
المدح - لا بل نراه في مطلع إحدى سفياته يفسر لنا منهاجيه
الإجرائي :

ابن أبي ربيعة ووضح اليمن وبين ما يقال فيه بأنه «الغزل العذري» هو أن القصيدة الغزلية الحقيقية قد انقطعت الأسباب بينها وبين النسب من حيث الزمن ومن حيث الجو - فضلاً عن الأسلوب - فلم يبق فيها من النسب إلا شيء نزر يؤدي وظيفة مختلفة عما كانت أصلاً . أما القصيدة العذرية فلم تستغن عن قالب النسب بمعانيه الأساسية وبجوهه الفقداني والأطر الزمنية التي لا تزال تربط تجربة الشاعر بالماضي فضلاً عن القاموس الشعري المشترك إلا أن شكل القصيدة العذرية صار كائناً كافياً في ذاته بغض النظر عن كون حدوده عين حدود الشكل الأم ، أي النسب المجرد ، دون أن يبقى ثمة مجال للرحيل ولا للفخر أو لغهرها من الأجزاء البنائية ذات الملامح التقليدية التي تصلح مخرجاً من دائرة هموم الشاعر إلى مرامي هتمه . فتنتهي القصيدة العذرية كما ابتدأت : كلها فقدان وحرمان وحنين ولا مخرج أمام الشاعر العذري ولا مفرج لأنه طريد وجدانه مثلاً هو طريد تراث شكل قديم .

ولكن الفرق الأشد بروزاً بين الغزل البحت والشعر العذري فرق تاريخي وتطوري لأن الغزل كان حظه من التطور النومي ضئيلاً نسبياً وكان قد استنزف معظم طاقاته الشعرية في مرحلة تكوينه أو في ما بعدها بقليل - أي في جبل يمثله بشار بن برد . وسرعان ما جعل الغزل هذا يميل إلى التفاعية رغم كل ما فيه - أو حتى ما في تفاعيته - من خفة وظرافة أصليتين . فلا نرى الغزل يسترد بعض مزياه البواكر إلا عندما ولد مولداً جديداً كموشحة أندلسية - وهذا إن قبلنا أن عالم الأشكال والأنواع الشعرية فيه مجال لمسح أو لولادات جديدة - خصوصاً إن كان الغزل الأصل ينقصه الإحساس بالقالب الشكلي إلى حد بعيد - وكانت الموشحة قالباً وشكلاً قبل أي شيء آخر .

أما الشعر الذي ابتدأ عذرياً من حيث وجدانه ومن حيث نفسيته فلا ينقصه الإحساس بذاتية الشكلية لا في مرحلة عذريته الأصلية ولا في المراحل التي مر بها تاريخياً لأنه - رغم التحولات والتعديلات المرحلية - لم يهجر مرساه الشكل الحقيقي الذي هو النسب بكل ما في ذلك القالب المتوارث من ربط عضوي بين ضمنية الجوه وظاهرة ترتيب المعان ترتبها مولداً لمفهوم الشكل .

وفي نهاية الأمر فإن الذي تبقى هل قيد الحياة التاريخية من خلال الدافع العذري هو هذا الربط العضوي وهذا المفهوم الشكل العريق . وهكذا نجد هذا النوع الغنائي مركز جاذبية لمواقف اجتماعية وجمالية وروحية مختلفة . وحتى شاعر بلاط مثل العباس بن الأحنف (١٣٣ هـ / ٧٥٠ م - ١٩٣ هـ / ٨٠٨ م) نراه يتجاوز الحد الفاصل بين الغزل العذري والحجازي وبين الشعر الذي جاءه من نجد عذرياً ونراه ينضم مع روحه الحضارية الجديدة إلى العذرية النجدية وكذلك الشعر الأندلسي مع أمثال ابن زيدون وابن خضاعة البنس ، وكذلك أيضاً الشعر الصوفي مع مثله الأمل ابن الفارض . وربما تكون القصيدة التي ابتدأت نسبياً منفصلاً وجداناً عذرياً خبيراً قد وصلت هل يد ابن الفارض إلى أبعد حد التطور أو بالأحرى إلى تكامل وانغلاق دائريها التطورية لأن الشاعر الصوفي المصري يرجع بقصيدته العذرية المنطلق الصوفية التحليق إلى صورة تشبه قالب القصيدة العربية الأم بترتيبها البنائي الثلاثي . إلا أن هذه المرة يكون النسب هو الوعاء المحتوي هل الكل الشكل ، أما البناء الداخلي لهذا الوعاء فنجدناه مألوفاً بكونه نموذجياً : ثمة مغادرة ورحلة وأمل في بلوغ أرب

الدولة العباسية أولاً وفي دولات المغرب العربي فيما بعد ، وابتدأ البكاء مع الطرمي (٨١٢ م) عند أول زلزال هز عظمة بغداد بنى عباس^(٢٠) وانتهى هل أنقاض غرناطة مع شاعر مجهول الاسم أنصف قوله تكملة لقصيدة أبي البقاء الرندي (منتصف القرن السابع هـ) كما لو كان اعترافاً بالوهي باستمرارية المأساة^(٢١) .

ومن نفس الجذور التي نبتت منها تلك البكائيات هل أنقاض المجهود الحضاري والوجدان البطني العرييين نشأ أيضاً نوع من القصيدة نراه مثلاً أحسن تمثيل في «سينية» البحري . فيذكر هذا النوع ويسمى وصفاً كوصف إيوان كسرى مثلاً مع أنه ليس بوصف وإنما تأملات ذاتية وجدانية يعيشها الشاعر من خلال حزنه المضمر في تجاهيد نفسه فيجد حزنه هذا أصداء وتجاويزات تجبسه من أنقاض وأطلال تمن له وكأنها قد تحولت من آثار مادية إلى أبعاد زمنية مفقودة . وهكذا فإن الذي يصفه الشاعر - إن كان ثمة ضرورة للإصرار هل الوصف - هو البعد الزمني لما يراه حسياً ، ويكون وصفه تشخيصاً لما في ذهنه وإعادة التكوين لما لو كان قد عاد بالفعل وتكون من جديد فربما عادت وتكونت معه حالة سعادته المفقودة ، لأن مستودع سعادته قد تراجع وانطوى هل ذلك البعد الزمني بذاته : فهذه هي علة التأسى الأولى لدى الشاعر . وثمة علة أخرى لا تقل أهمية وهي التي تسمح للشاعر بأن يضع همومه موضع ذلك الزمن المفقود . فتصبح همومه معلقة في حيز لا يتأخم واقعة مباشرة مثلاً لا تتأخم المأسى والمقاهير المستغرقة في مغارات زمن ليس زمنه . فيجب حزنه كما لو كان من بعيد ويطفو إلى سطح واقعه محولاً صورته مبدلاً لونه ووزنه - فهو الآن شيء خفيف هفواف شفاف لأنه قد تحول جوهرياً من حلم إلى حلم ومن تجربة ذاتية إلى تجربة يعيشها الشاعر من خلال تأملات مسافر في أبعاد زمنية شبه موضوعية . وفي نهاية المتاه الإدراكي يكون ما يسميه مثل هذا الشاعر بالتأسى والتعزى قد تحول إلى موقف جمالي ذى طابع غنائي ، ويكون حزنه قد تغير إلى منبع لذة خفية تناجيه دون أن يعترف هو بوجودها .

ومع شيء من الإلحاح هل أهمية العودة إلى مجال نقاش أكثر شكلية يمكننا القول إجمالاً بأن القصيدة العربية في خط تطورها الأوضح ، إن لم يكن الأهم ، كانت قد أصبحت مزدوجة التركيب بسبب اضمحلال موضوع الرحلة فيها اضمحلالاً تدريجياً وأن ميل القصيدة إلى التوفيق الداخلي بين جزأيا البائتين وإلى الانسجام في المعنى كموضوع شامل لم يحل تلك الأزواجية الشكلية محواً جذرياً وإنما وضع جزء النسب بلغته ومعانيه في موضع التسمية والوظيفية إزاء الموضوع الحامل للمعنى الرئيسي بحيث أصبحت القصيدة ككل تؤدي معناها الرئيسي بوسائل أسلوبية مركبة مع أنها متوائمة .

إلا أن النسب من ناحية الشكل ووصفته عنصر غنائي أولياً في الشعر العربي لم يستسلم لدوره التبعي الوظيفي استسلاماً تاماً بل أثبت نفسه مبكراً بعد أن انفصل في العصر الأموي عن هيكل القصيدة المركبة واستتب كذات شكلية مستقلة - حتى وإن بقي ثمة بعض خموض اصطلاحى حول نوع الشعر الذي قد تكون بهذه الطريقة ، لأننا نسمع عنه عادة بأنه نوع من الغزل يسمى «الغزل العذري» مع أن هذه التسمية قد تكون غمطية أو هل الأقل قد تنقصها الدقة الكافية . ثمة فرق أساسى بين الغزل كما نفهمه اصطلاحياً لدى عمر

مستخلص - حتى وإن كان الشاعر واحدا بوجود مثل هذا النموذج ، بل خاصة لأنه كان واحدا بوجود أشكال نموذجية في الشعر العربي . إلا أن بين هذا الوعي وهذه المعرفة وبين تطبيقها تطبيقا مباشرا عند أحمد شوقي بونا شاسعا ، وهذا هو البون الذي يفصل بين الخنثى إلى المثل الأهل بمفهومه شكلا لرؤيا حضارية معينة وبين المطمح العلمي الغرير إلى تطبيق مثال نموذجي ترائي متجمد - لأن سبيل مثل ذلك المطمح العلمي لا يفضي إلا إلى الأكاديمية المتضائلة الضيقة النظر في غرضيتها . فكان أحمد شوقي شاعرا كلاسيكيا جديدا دون كونه أكاديميا مثليا كان من قبله أبو تمام شاعرا كلاسيكيا جديدا ومثل ذي الرمة من قبل - ومثلا تتكرر النبضات التي لها في جدول الزمن التاريخي حضور دوري يشبه دورية فصول السنة .

وهكذا ينتهي بنا المطاف حول ما هو الاهتمام الشكلي الحقيقي - أو ما هو الإطار الشامل لهذا الاهتمام - في الشعر العربي . وكان لابد لنا أن نطوف هذا الطواف لكي نتأكد من أن المهار الحقيقية للشعر العربي لا يستوعبه مصطلح عمود الشعر - لا وفق ما يفهم هذا المصطلح نقاد يومنا ولا كما كان قد فهمه النقاد القدماء مثل الأمدى صاحب « الموازنة » وحيد العزيز الجرجاني « الوساطة » والمروزي صاحب شرح « حاسة أبي تمام »^(٢٣) . هذا من الناحية السلبية أما الناحية الإيجابية فكان علينا أن نتأكد من أن فكرة محورية ، أي « عمودية » لثروة الشعر العربي كانت مع ذلك موجودة ضمنيا طول الحياة التاريخية لذلك الشعر وأنها كانت مستودعة في إطاره البنائي الذي هو القصيدة ، وأيضا أن القصيدة بمفهومها البنائي هذا كانت المفتاح الحقيقي للتراث الشعري العربي في كل مراحلها وفي كل تنوعاته ، إلا أن هذا المفتاح كان دائما في أيدي الشعراء أنفسهم ، دون تناول النقاد النظريين .

وكان أحمد شوقي آخر صاحب لهذا المفتاح - وهذا معنى يتجاوز حدود هذا الشاعر المكانية والزمنية ويجعله زميلا وتربيا نداءً لنخبة شعراء اللغة العربية . فابن تقع « سينية » أحمد شوقي من الإطار الشكلي الذي يفرضه علينا اعتبارنا للقصيدة بمفهومها البنائي الأصل سيافا إدراكيا ومعيارا تقيهما ؟ إن أجبتنا هل هذا السؤال فلا شك أننا نكون قد أجبتنا في نفس الوقت على معظم تساؤلاتنا حول درجة توقف « سينية » أحمد شوقي على « سينية » البحري .

سوف نحاول فيما يلي أن نقدم قصيدة أحمد شوقي « السينية » على اختلاف درجات إدراكها وسوف نجعل تلك الدرجات ثلاثا : فنقرأ القصيدة أولا قراءة مباشرة حسب انشغال معانيها في تبار شبه قصصي ، أي سنقرأ نص أحمد شوقي الشعري كما يمكننا أن نقرأ قصيدتنا العربية النموذجية الافتراضية على مستواها الإدراكي الأول فنرى فيها حديثا متسلسلا متواليا أو شبه متوحد يفضي إلى مرمى وينتهي عند بلوغه ، وليس في مثل هذه القراءة سوى الذي يظهر على سطح الكلمة والمعنى والصورة .

أما قراءتنا الثانية فهي مركز اهتمامنا الحقيقي رغم أنها بطبيعة حالها قراءة موجزة مكتنفة لأنها سوف تسمح لنا بارتداد مجال التحليل البنائي لـ « سينية » أحمد شوقي فيكون إدراكنا للتحليل البنائي هذا مرتبطا عضويا بمعنى الشكل والبناء في القصيدة العربية النموذجية بصفتها العيار - أو العمود الحقيقي للشعر العربي . ومن خلال إدراكنا لمعنى

أو بعبارة أخرى ثمة رؤيا مفقودة ودخلة في سبيل استرداد تلك الرؤيا ، فلا غرو أن تكون قصائد ابن الفارض ذات توتر داخلي عجيب - فهي قالب تأمل سكوي يشمل طاقات روحانية دائمة الاضطراب والسعي . وأعجب شيء في هذا التناقض الشكلي أنه بتوتره الكامن يناسب التوتر الموجود بين وهي الشاعر الصولي بتمهيد محدوديته وبين جوعه الذي لا يحد .

ولا يبقى بعد ذلك إلا المرحلة الأخيرة الحتمية في حياة القصيدة العربية وهي مرحلة النهضة الحديثة . وفيها يطلع الشاعر العربي على مشهد تاريخ الشعر العربي وكأنه واقف على مرقبة وهي تاريخي جديد يطل من فوقها على فلق زمني سحيق . وتشبه أولى مساحات هذا الفلق فراخا سددها تراسي من ورائه مساحات متتالية ومزدحمة ازدهاما خلافا متزايد الشدة والكثافة . فيحاول شاعر النهضة أن يجتاز ذلك الفراغ وأن يتجاوز كل ما يتعرض له على طول خطوط منظوره هذا حتى يبلغ المنبع الحقيقي الذي هو نقطة الصفر والكل في آن واحد ، أي نقطة بداية شعره وكلاسيكيته معا ، وأن ينفض من تلك النقطة نهضته المحيية .

ويصبح النموذج الشكلي لشاعر النهضة الحديثة شيئا ذهنيا مدرسا يستخلص ويستقرأ إلى حد بروز ضلوعه الهندسية الأصلية : فترجع القصيدة من جديد إلى شكلها الثلاثي وإلى موضوعات منفصلة بعضها عن بعض حسب مطالبات ترتيب تلك الموضوعات في قالب القصيدة الأم - إلا أن موضوع تفرق الأحياء كثيرا ما يكون الآن محطة سكة حديدية بدل المنازل والديار ويحل القطار محل الناقة ، أما هدف الرحلة فهو ميدان حرب من حروب الدولة العثمانية أحيانا وعاصمة من عواصم العالم المحيط بالشاعر أحيانا أخرى^(٢٤) .

ويبدو أن القصيدة العربية كان مقدرا عليها تاريخها أن تتم رحلتها بطريقة تشبه العودة إلى البدء ويبدو أيضا أن شاعر النهضة الحديثة كان يفرق الذين سبقوه في مضمار الشعر العربي من حيث إدراكه النظري البحث لترتيب وتوظيف العناصر الشكلية الأساسية في القصيدة النموذجية ، أي أنه أدرك نظريا دون تردد - ولا نقول أنه مصيب أو مخطئ في هذا الإدراك - أن العنصر المحوري في الشعر العربي إنما هو شيء يمكن اعتباره صيغة بنائية مجردة وأن الشاعر باعتباره صاحب تلك الصيغة يصبح منبع وحى هذا الشعر وأنه يستطيع أن يجد من خلال معرفته هذه السبيل إلى منبع وحيه هو كشاعر . فأصبح بهذه الطريقة المفهوم الشكلي المجرد مفهوما كليا للتراث الشعري وعاد كل شيء واضحا وسهلا كما لو كان شاعر النهضة قد انتقل إلى ذلك الزمن السعيد الصافي الذي كان الشعر العربي فيه في حالته الفطرية الأولى من الشفافية . إلا أن الشعر العربي في حالة فطريته الأصلية لم يكن يمتلك الشفافية الموهومة هذه - لا شكلا ، أي بناء كقصيدة ، ولا موضوعا . فبقى معظم شعر النهضة مع تحمسه في التجريد الشكلي كوسيلة إدراكية مجهودا مدرسا ، أي أكاديميا ، أكثر منه باعشا لكنه التراث الكامن .

ولا شك أن أحمد شوقي كان يتمنى إلى شعر النهضة انتهاء مركزها مع كل ما في مثل هذا الموقف من الوعي بمسبب النمطية والقولبية إزاء القصيدة النموذجية بمفهومها وعاد لازما للشعر العربي . ومع ذلك لم يكن أحمد شوقي شاعرا أكاديميا مصرا على تقليد متزمت لنموذج مثالي

فتسائل : أين نحن مع الشاعر ؟ إننا لسنا بمصر فلا بد أننا في مكان منفى الشاعر . ومعهم أيضا أن الذي يغادر الميناء كل يوم سحراً ليس إلا أمان الشاعر وأحلامه اليقظة التي تغادر دائما سواها إلى أوطانها . فيحن الشاعر إلى تلك الأوطان فيرى شوقه سفينة وتكون نفسه مرجل تلك السفينة وقلبه يكون شراعها بل تكون دمعه بحرهما وميناءها (ب ١١) . فترجع أحلامه اليقظة إلى سواحل مصر وتقتل أمامهن آفاق مألوفة : معالم الإسكندرية وهي تبرز وتتجل كما تعودت أن تبرز وأن تتجل أمام كل رحالة يدنو إليها من جهة البحر (ب ١٢) .

ولا يطبق الشاعر صبرا ويتمرأ أو يكاد من المجاز والتشخيص ويوح بمشاعره الصمبية :

١٣ . وطني لو شغلت بالخلد منه

نارحمتي إليه في الخلد نفسي

فالذي فقدته الشاعر هو وطنه حقيقة ، ولكن هذا الوطن - إن كان الشاعر يريد أن يتبينه في جوهره فعليه أن يلفت نظره إلى رؤية جنة الخلد وأن يقارنه بها أو أن يدرجه في نطاقها الخيالي . ويضطرب الشاعر من جديد في تعبيره عن عواطفه ما بين الرؤية المجازية التي لم تول راسية في جنة الخلد المثالية وبين أمكنة أخرى غير مجازية وغير مثالية مع أنها أشد تعبيفا بالدفء والألفة (ب ١٤ - ١٦) .

وتتقهقر الرؤية المجازية حتى توشك أن تختفي تماما لأنها قد أدت دورها والذي يبقى هو الحلم اليقظ . فيستعرض الشاعر عبر هذا الحلم مشاهد خاطفة مما ترسب في ذاكرته وفي صميم وعيه من صور وطنه ومن أسمائه المألوفة ومن تربته الأسطورية والتاريخية : قسمة الرؤية الأولى لشاطئ الإسكندرية مع فئسارها وثغرها . وسرها ما تحتد الرؤية وتهتدي بمعالم أخرى تفودها إلى قلب البلاد - إلى عين شمس وإلى الجزيرة بجماها المخرى المثيرة لتخيلات أسطورية رائعة (ب ١٧ ، ١٨) . أما حضور النيل في هذه الرؤية فمستمر حقيقة واستمراره وإشارة مجازية وروعة هي التي تجعل الشاعر يسمع أصداه جنة الخلد من جديد (ب ١٩ - ٢٤) ، إلا أن النهر بجريانه الخالد يدفع بالشاعر إلى تأملات حول جريان مع نوع آخر وهو جريان زمن وطنه التاريخي ، وكل تفكير في التاريخ حتى وإن كان هذا التاريخ يمتد امتدادا يشبه الخلود ، مثل تاريخ وطن الشاعر ، فهو مع ذلك تفكير في التحول والتغير والزوال . وهكذا نحوم أفكار الشاعر حول الجزيرة مع عظمة تربتها التاريخية وأيضا مع جوها الوقور الكثيب - لأن أهرامها ميزان جبروت وزوال في حين واحد وهي تطلع - وبمعها أبو الهول والأفطس - على جريان الزمن كما لو كانت شهودا ثقافت حل كل ما وقع وما سوف يقع ، وكما لو كان أبو الهول صاحب المقادير نفسها (ب ٢٥ - ٣٤) فيستعرض موكب التاريخ مع ملوكه وجبابرته ومع شعوبه ودوله ولا يراه إلا مسيرة زوال نهائي مثل غروب الشمس كلما تتم دورها ومرحلتها (ب ٣٥ - ٤٧) إلا أنه يتوقف لحظة مع الذي يشغل خواطره بصورة أكبر وهو مروان رمز العظمة الأموية الذي كان له في المشارق عرش وفي المغرب كرسى (ب ٤٥) .

وبعد الموكب الكثيب هذا ، وبعد أن بدا أن الشاعر كان قد أوقع كل ماضيه في بوقعة حاضره ، وأن التأملات والهموم استحوذت عليه

الشكل في قصيدة أحمد شوقي سوف تثبت لنا أبعاد جديدة لمعنى النص وهي أبعاد لا دور للواقع المباشر فيها إلا مجازا وتداعيا رمزيا - وإن كان فيها آثار قصصية فهي شذرات وتنف هفافة من قصص نموذجي عتيق (archetypal) ذي خموض وذو إيحاء إلى الأعماق . وعند إدراكنا لوجود هذا المستوى الشاق للمعنى في القصيدة نكون قد وصلنا إلى نقطة لا هودة : سوف تكون قراءتنا الأولى إن عدنا إليها - وأى قراءة أخرى اخترناها بعد ذلك - قد تكيفت بتلك القراءة المحورية من حيث منطق البناء الشكل وسوف يكون معنى النص الشعري ، أى ما بين اللعين ، قد انسجم انسجاما تاما مع الهيكل الداخلي الضمني ، أى مع الذي لا يبين للعين - والذي لا يبين إنما هو قديم كل القدم ولا يكاد يكون من ملك الشاعر ، أما الذي يبين فللشاعر فيه يد وحق أقربان .

أما تناولنا الثالث لنص أحمد شوقي فهو قراءة أكثر تقليدية بل قريبة مما هودنا عليها الدراسات البيانية والبلاغية : لأن موضوع البحث هذه المرة حتى وإن كان شكليا فهو ليس ببنائي بالمفهوم الكل بل بالمفهوم الجزئي . أى ستوقف في هذه القراءة عند ملمس أديم الشكل وعند حبكته رغم أننا لا نستغنى عما تعرفنا عليه في قراءتنا الثانية بخصوص منطق تكوين البناء العميق للقصيدة - لأن الحكمة اللغوية في القصيدة العربية لا تتحقق إلا على نول ذلك البناء العميق .

١

اختلاف النهار والليل ينسى

اذكرا لي الصبا وأيام أنسى

وصفا لي ملاوة من شباب

صورت من تصورات ومن

يفتح الشاعر القصيدة افتتاحا مزدوج الرؤية ما بين الموضوعية والذاتية : فالزمن في موضوعية فاعليته مطلق لا يستثنى فيها بسميه . أما ذاتية الشاعر فتضاد هذه الحقيقة وتدافع عما كان كما كان وكما لا بد أن يبقى دائما في وهي الذات . وفي مثل هذا الموقف الازدواجي تناقض وربط - أو استمرارية - في آن واحد ، كما أن النهار والليل - وهما عاملا الإنبات والإنكار في مرور الزمن - بينهما نفس تؤثر التناقض والربط - إلا أننا لا نعترف هل النهار هو الذات والليل هو الغير أم بالعكس .

ويستمر الشاعر مع الرؤية الذاتية ويسترجع وهمه وحلمه وإن عرف أن لحظة ذاته المثالية هذه لم تكن إلا صبا لمعيا ولم يبق منها إلا سنة حلوة ولذة جلس (ب ٣) بل إن الزمن الموضوعي نفسه قد شخصه الشاعر نهارا وليلا وجعله بهذا الشكل شريكا في الحوار مع تشخيص آخر رأى مع قلبه :

وسلا مصر : هل سلا القلب منها

أو أسا جرحه الزمان المؤسى

وقد رق هذا القلب واستطير كلما رنت البواخر أول الليل أو هوت بعد جرس (ب ٥ ، ٦) لأنه يعرف أن السفن سوف تغلق وتغادر الميناء . وسوف يبقى هو وحده على الشاطئ . فلا يستسلم قلب الشاعر ويرى نفسه سفينة من تلك السفن ويحس بضلوعه وهي تضيقه كما لو كانت الضلوع التي تضيق هيكل السفينة (ب ٧) .

الجامع كما هو الساحة ، وحتى نهاية هذه اللوحة القرطبية تكون رؤيته ملتزمة بالموضوع التزاماً أكثر حسية بحيث يتحول كل ما رأيته حتى الآن حلماً في بُعد الزمن إلى انطباعات وصفية الأسلوب (ب ٦٧ - ٧٧) .

من بقايا قرطبة الأموية ينتقل بنا الشاعر إلى مكان لا يقل جلالاً وسحراً تاريخياً وهو حصن الحمراء - هذا الجرح الذي لا يزال « بين يديه » (ب ٨٧) حتى اليوم في قلب كل زائر عربي . فيتوقف الشاعر ويتأمل « عرصات تخللت الخليل عنها » (ب ٥٨) وه مغال على الليالي وضاء » (ب ٨٦) « وقبايا من لازورد وتبر » (ب ٨٩) . ولا نرى وقوفه الثابت هذا إلا لوحة استطراد أو تكملة لروحته القرطبية ، وفيها أيضاً يتردد الشاعر بين حلم تاريخي ووصف انطباعي حتى وإن كانت انطباعاته هي الأخرى تعليقات على التاريخ ، أي على الزمن ، أكثر منها على المكان .

وتنتهي هذه اللوحة التكميلية من حيث الفاعلية الشعرية البحتة . بيتين (٩٨ و ٩٩) يشبهان زفرة أنين وحسرة . وقد استدهى الشاعر فيهما مشهد خروج العرب من آخر بقعة أرض الأندلس بكتائبهم الصم « كموكب الدفن » وهم يميرون بحاراً صارت لهم نعشاً بعد أن « كانت تحت آبائهم هي العرش » (ب ٩٨ ، ٩٩) . وربما كان ينبغي أن يتوقف الشاعر لحظة بعد هذين البيتين القويين والآن ينس بحرف مفسراً ما لا يحتاج إلى التفسير ، إلا أنه أصر على أن يشارنا بلفظ تأملاته عوضاً عن كظمها ؛ فجاء بسأبيات أخرى (ب ١٠٠ - ١٠٢) يتحول فيها التوتر الدرامي والشعور بالمأساة إلى حكم شبه موضوعية تدور حول تداول البان والهادم في التاريخ وحول همة تتلاشى وتخلق يمين ، وتنفذ اللوحة التكميلية دون أن تحوّلنا الشعور بأنها فعلاً إضافية لا غير .

أما التيار الرئيسي لتأملات الشاعر فلا تُدخلة له من العودة إلى مجراه وعن الانصباب إلى مصبه الختامى . وهكذا تنتهي القصيدة إلى مكان يمكنها أن تبتدىء منه لأنه حين البؤرة للشعور بالفقدان الجذري : فلا يقدر شاعر عربي أصيل إلا أن يتخيله دياراً كانت كالحلل ظلاً (ب ١٠٣) وطلولاً أصبحت عظام (ب ١٠٩) ، وإزاء هذه الديار وتلك الطلول وإزاء حزن الماضي الكبير يرى الشاعر حزنه الذاتي يتضاد وجرح له يتندمل فمن هنا التأسى . ومن هنا أيضاً الانغمار في الشعور بالزمن .

ب

لا شك أن التأملات على أنقاض الماضي هي الموضوع الشامل لكل ما يلفظه أحمد شوقي في قصيدته السينية ؛ بل يمكننا اعتبار تلك القصيدة جدولاً يكاد يكون كاملاً للمعجم الشعري الذي يطلع من خلاله الوجدان العربي على الماضي : فثمة أطلال تحولت إلى ملاءة من شباب وإلى رمز عدم ثبات الأحوال على عهدنا ؛ والرفيقان أيضاً هما النهار والليل مع اختلافهما - وإن يُلْمِهما الشاعر فهو حين لوم الشاعر الجاهل لرفيق سبيله ؛ والسؤال الموجه إلى رؤيا مصر المفقودة أصله السؤال الذي قد وجهه الشاعر الجاهل إلى الأطلال الصم ؛ والرفيقان هما الرسولان اللذان عليهما أن يبلّغا مصر عن أحوال الشاعر وأن سألانا . فليس بواضح ما معنى سؤالهما الحقيقي - بل ربما كان ثمة تناقض عمدي في معنى هذا السؤال وفي مهمته لأن السؤال في

تماماً ، بحيثنا - خلاصةً بل تخلصاً - البيت الذي كانت خواطر الشاعر تتلاعب به بطريقة انطباعية منذ أول وقوفه على أنقاض العظمة الأموية في أرض غربته الأندلسية :

٤٨ وعظ الباحثرى أيوان كسرى

وشفتنى القصور من عهد شمس

لم يفكر الشاعر في قصور « عهد شمس » حتى الآن تفكيراً مباشراً . على كل حال فإنه لم يعترف بهذا لأن ذكره للعرش الأموي كان مغموراً في سياق تأملات عامة . كل ما قاله لنا حتى الآن أن أفكاره وأحلامه البهجة كانت تدور حول وطنه المفقود الذي هو المستقر لذكراته صباه ولوجبه القومى التاريخي . أما هذا البيت ، بذكره للبحترى وإيوان كسرى ، فلا بد أنه يعضى إلى الأمام أكثر منه إلى الوراء بل هو وقفة استجمام من ناحية وخطوة انتقالية من ناحية أخرى .

ويتهى عكوف الشاعر على تأملاته السوداوية ونجده ليساً بل مسافراً - بل مسافراً : بطوى « الجزيرة » شرقاً وغرباً ، حزناً ودمعاً . وما عادت « الجزيرة » هذه هي مفر ذكراته وأحلامه البهجة وإنما هي الآن بلاد الأندلس . وليس المسافر كائنات مجازياً مثل ظمينة أو قلب مشتاق بل هو الشاعر بظفروه (ب ٥٠) . ولكننا لا نعرف من همة كثيراً ولا عن هدف رحلته المباشر . فنحتمل أن رحلته محاولة هروب من واقعه الذي ناجانا به في مفتاح القصيدة قبل أن يجره تيار الذكريات - أي نحتمل أنها رحلة النسيان .

ولكن الواقع ليس كذلك ، إنه لا يمن على الشاعر بهبة النسيان لأن الأرض التي يخرقها الشاعر - أو بعبارة أصح الأرض التي يته فيها - إنما هي الأرض من طين خاص : طين تاريخي صميم يكاد لا يختلف عن طين أرض أحلامه المفقودة (ب ٥١) ، بل هي أيضاً مفقودة - مفقودة بالمعنى التاريخي العربي الخاص حتى في اللحظة التي تدوسها قدماء . رحلة الشاعر في هذه البلاد كما لو كانت رحلة في مهامه وفلوات الزمن المتلاشى ؛ وخضرة ربا تلك الأرض كما لو كانت هرسية داخل نطاق ذلك الزمن البور (ب ٥٢) ، وروحة الشرى القرطبي هي أيضاً روح عبدة الدهر (ب ٥٣) .

ومع اقتراب الشاعر من هدف رحلته - لأن ثمة هدفاً ضمناً يجذب الشاعر إلى مركزه تتحول الأشياء الجامدة كلها إلى رؤى هفافة أكثر فأكثر ، ويتحول الوعي بالزمن التاريخي إلى حلم أسطوري . فيركب الدهر خاطر الشاعر من جديد حتى يأتى به إلى الحمى بعد حدس (ب ٥٧) - أى إلى تلك البقعة الحميمية الرنانة بأصداء الشوق العتيق التي تجعلنا نفكر في المحرمات والمقدسات . فتنبجل للشاعر « القصور ومن فيها من العز في منازل قُفس » (ب ٥٨) .

وهكذا يبدو أن الشاعر قد بلغ هدف رحلته - إلا أن خياله البهجة المضطرب لا يستريح وإنما يحوم به حوماناً في أبعاد زمنية حول معالم عظمة قرطبة بنى أمية . ومرة أخرى يتردد الشاعر بين الواقع والحلم ، ولكن لا بد أن يصحو القلب من ضلال وهجس (ب ٦٤) :

وإذا السدار ما بها من أنيس

وإذا القوم ما لهم من محس (ب ٦٥)

بعد صدمة الاستيقاظ هذه يبقى الشاعر واقفاً في المسجد الأموي

يدرك أحمد شوقي مقتضيات القالب القديم إدراكاً فاعلاً بحيث إنه يجعل حزنه الرثائي الفلسفي قفلاً ملائماً للجزء الأول من قصيدته . وهكذا يتكامل من الناحية البنائية شكل النسيب الجذري في القصيدة .

وتخلصاً من هذا النسيب الجذري وانتقالاً إلى رحيل القصيدة يذكر أحمد شوقي البحترى ويمنحننا لمحة من ليوان كسرى (ب ٤٨) يرمز بها إلى الاتجاه الذي سوف تتخذه رحلته المشوكة . ويفضل الذكر لليونان كسرى ، الذي هو ذكر رمزي متعدد الأبعاد في الشعر العربي ، وأيضاً بفضل الإشارة إلى قصور « عبد شمس » لا نحس بصدمة انتقال القصيدة إلى موضوع جديد ، حتى وإن كان ثمة عل سطح الأمر سبب لمثل هذا الإحساس ، بل نشعر بأننا مع انتقالنا إلى رحلة الشاعر شمعنا نسمة جو كنا نتوقعه وأن مثل هذا التنوع في جو القصيدة الغنائي ليس ببعيد عن تنوع الجوانب النفسية والإيقاعية عند الانتقال في بناء القطعة السمفونية من « حركة » إلى « حركة » .

أما الرحلة نفسها في قصيدة أحمد شوقي فهي كمعظم رحلات الشعراء البدو نوع من سريان يقتحم فيها الشاعر دجى الليل ويخترق مسافات متراميات الأرجاء .

٤٩ - رب ليلٍ سرى والبرق طرى
وبساط طويست والريح عُنسى

٥٠ - أنظم الشرق في (الجزيرة) بالفر
ب وأطوى البلاد حزناً لدس

ولكن الجزيرة هذه المرة ليست هي الجزيرة التي كنا قد شاهدناها وهي مضجع أحلام صباه وسعادته المفقودة - بل هي جزيرة غربته . ومرة أخرى لا ملجأ للشاعر إلا ماضى جزيرة غربته لأن ذلك الماضى فيه شيء جوهري مكون لذاتية الشاعر التاريخية . ولذلك ندرك كنه رحلة الشاعر ! إن رحلته الحقيقية هي اقتحام بعد الزمن التاريخي ونخرق مهامه وفلواته - كما أننا ندرك أن مرشد الشاعر المصري الحديث في تلك المهامه والفلوات ربما لا يكون البحترى بقدر ما هو الشاعر البدوي الجاهل صاحب المثالي للرحلة العربية المثالية ، وأن علاقة ما لا بد أن تتكون بين وحشة أنقاض الماضى التاريخي العربي في بلاد الأندلس وبين مخاوف الصحارى العربية البعيدة مكاناً وزماناً مع دجاها وأصدائها الغامضة المريعة .

وبعد هذا الإثبات لـ « الأين » الحقيقية التي تقع فيها الرحلة والتي يشير إليها سياق المعنى الشكل في القصيدة العربية عامة - أى بعد تنبيهنا إلى أننا في مكان وزمن رمزيين بحث - يسفر الشاعر لنا عن بعض أوجه لما يراه من حواليه إبان رحلته : إذا فالمشهد ليس بموحش - إن قسناه بمقياس رؤية القصيدة البدوية - بل هو روى كالجنان في كنف الزيتون وفي ذرى الكرم (ب ٥١) وإن كان ثمة شيء يروع الشاعر فلا تشابه بينه وبين دجى الفلوات مع أصدائها لأن تجربة المكان صارت الآن تجربة الزمن وعبور مسافات تقاس تحوّل إلى عبرة التاريخ . فالذي يروع الشاعر روعة الصحارى إذن هو شيء يناقض على سطحه ذات تلك الصحارى - بطراجة نسفه ونفسارته ويرغد حضارته : إنه هذا الشرى القرطى وهذه الأرض الرطبة الخصبة اللذان تراه العين العربية ولا تطيق إلا أن تترجمها إلى غير ما هما .

القصيدة العربية ، كما سنرى لا إجابة عليه أصلاً - أما وجدان أحمد شوقي فيحول لغز السؤال الجذري العتيق إلى إثبات حقيقة ذاتية - ليس من المتصور أن ينسى قلب الشاعر مصر ، ولا من مقدرة الزمان أن يشفى جرح الماضى في هذا القلب ، وهكذا يصبح القلب مع عذابه الوجداني الراحن قدرة ذاكرة حافظة للماضى . وهذه القدرة الذاكرة هي أقدم وظيفة إدراكية للقلب في الشعر العربي لأن القلب العربي القديم - مثل القلوب السامية القديمة الأخرى - كان قبل أى شيء آخر قلباً يرى ، أى يعرف ، ويذكر ، أى يحفظ ، وهكذا كلما مرت الليالي رقى قلب الشاعر رقة وجدانية - إلا أنه في نفس الوقت كان يتحول إلى كائن غير مادي قادر على التخيل والتصور بل على الانتقال الحر في أبعاد شتى من المكان والزمان . فراه يؤدى دوراً معقداً في ما يمكننا أن نسميه موضوع الظنن في القصيدة : فمن ناحية هو القلب الذى يغادر الميناء مع السفن المشحونة شوقاً وحنيناً ومن ناحية أخرى فإنه لا يزال واقفاً على الشاطئ جريماً مخدولاً ، ولعل وقوفه هذا عين وقوف الشاعر البدوى على أطلال موحشة .

أما حبيبة الشاعر صاحبة ذلك القلب فتباعدت عنه أو أنها تباعد عنه كل يوم أكثر فأكثر ، ويظل الشاعر واقفاً : ظلّ على طللٍ يبدّ أن عهته لا ترتاح كما يرتاح الطلل بل تستطار كلما « رنت البواخر أول الليل أو عوت بعد جرس » . وهكذا تصبح ليالى الشاعر ليالى الفراق البدوى القديم : فيحاول الشاعر أن يتصور أين أناخت أو أين حلت طعائن أفكاره لكن أفكاره صارت الآن لمجليات حبيته مصر ويرى الشاعر تشابهاً بين ضلوع صدره وضلوع السفن المعلقة كما أنه يرى ربطاً بين تلك السفن وبين جمال الطعائن الماخرات بحارا من نوع آخر في زمن غير زمنه . فيقفو الشاعر آثار السفن على خريطة خياله مثلما قفا قديماً الشاعر البدوى آثار الطعائن فنذكر أننا مع هذا المكان وذلك الزمن العربيين البحثين في صميم القصيدة العربية الأصلية حتى وإن لم يكن ثمة ذكر اصطلاحى للظنن . وتنتهى لوحة الظنن الجوهريّة ويتقل بنا الشاعر إلى حيز الذكريات - أحلام اليقظة - الذى هو الآخر حيز واضح الملامح الشكلية ، مواز - بل مطابق - للوحة المألوفة المعروفة تقليدياً بوصف المحبوبة (ب ١٦) . إلا أن وصفه لمحبيته ، أى لوطنه المفقود ، لا انفصام بينه وبين ذكر مراحل ومناخات تمر بها الطعائن : فيصبح الشاعر ويمسى وأمامه دوماً رؤية من رؤى وطنه . وإن سمينا ما يل بعد ذلك وصفاً ثلثية للاصطلاح المألوف ، فهو ليس بوصف بل لمحات خيالية تتردد ما بين المكان - أو الامكنة العديدة المتزاخمة في حوض ذكريات الشاعر - وبين الزمن أو مستويات مختلفة من الأزمنة : منها الدائى والتاريخى والأسطورى والدينى والحرفى ، وكلاهما - المكان والزمن معا - يكونان مركب حالات وهي الشاعر .

إلا أن صورة المحبوبة في القصيدة العربية تتمثل دائماً في بداية الوصف الخيالى بهجة مرحلة سعيدة مثل ذكريات الوصال الأول ، أما النهاية فهي الإفاقة من الحلم اليقظ ووقوف الشاعر وحيداً مع تأملاته على أنقاض ما ضي . ونحل الهموم محل البهجة أو ربما يقهر الشاعر الهموم الكابسة عليه بهمة ما . ومن بين الهموم والهمة ينطلق : فتبشده الرحلة ومعها يتبدى الفصل البنائى الثانى في تكوين القصيدة .

« قلده » أحمد شوقي هو نفس النموذج الذي « قلده » عبر التاريخ كل شاعر عرب تقليداً يختلف في درجات « صحته » الاستخلاصية - أى في درجات مقتضياته النموذجية . وهكذا قصيدة البحترى « السينة » إنما بالمثل لحظة من لحظات انعكاس الإدراك الشكل « التقليدى » إلا أن موقف البحترى أمام مرآة المعطيات الشكلية النموذجية في الشعر العربى كان مختلفاً عن موقف أحمد شوقي . فلم يختار البحترى أن يبدأ قصيدته بمحان تكون عمداً - أى بعمدية رمزية - جواً مهيأاً للنسب القديم كما أن الإشارة إلى الرحلة في قصيدته ليست إلا حيلة توظيفية عاطفة تؤدى دوراً انتقالياً تخليصاً ليس من ورائه تجربة تقابل التجربة البدوية القديمة ومن هنا نستطيع أن ندرك أن أبرز فرق بين « سينية » البحترى وأحمد شوقي وهو الفرق الناشئ عن مقدار التجربة الوجدانية لدى الشاعرين وعن عمق تلك التجربة فالمدائن عند البحترى إنما هي بقايا عظيمة حضارة غريبة - بل أجنبية - قهرها حضارته هو في عهد حمايتها البطولية الأولى واستوعبتها وجنسها إلى حد يسمح له كشاعر ناطق بصوت الحضارة الغالية بأن يطلق العنان لنوع من حزن سوداوى رؤى وف الطوية - كما لو كان من فوق منصة الرؤية الجمالية البحتة التى لا تلزم ولا تلتزم . أما انقراض الأندلس العربى في تجربة أحمد شوقي فلا تسمح بعدم الالتزام وبالتباعد الجمالين بذلك الشكل لأنها ما زالت جرحاً غير مندمج في الوعى التاريخى العربى . وعندما يقول أحمد شوقي :

٧٦ - ومكان الكتاب بغربك ربا

ورؤى غائباً فتدنونو لئلمس

يكون وقار قوله غير وقار ما قاله البحترى وهو يصف نقشا على حائط لإيوان كسرى فيه تصوير لعراك الرجال بين يدي أغوشروان :

٣٨ - يغشى فيهم ارتياحى حتى

تستقرهم يداى يلمس

ومفتاح ملك الأندلس العربى التى باعها الوارث المضيع « بيخس » (ب ٩٧) بعدة كل البعد عما « طففتها الأيام تطفيف بيخس » (ب ٣) لدى البحترى . وكذلك مشهد خروج العرب من الأندلس « كموبك الدفن » :

٩٩ - ركبوا البحار نمشا وكانت

تحت آبائهم هى المرش أس

فلا مثل هذا الجو المشحون مأساة فيما قاله البحترى في سينته ، لأن التجربة الكبرى في قصيدة أحمد شوقي ليست بتجربة البحترى الجمالية الذاتية بقدر ما هي تجربة قومية إزاء التاريخ ومن هنا فهي تجربة فقدان جماهى قومى للفردوس : ولا وصول في الشعر العربى إلى الفردوس المفقود إلا من خلال رمزية الأجزاء البنائية الكبرى في القصيدة وليس الشاعر العربى - حتى في جبل أحمد شوقي - لغة معبرة وشكل معبر لمثل هذه التجربة إلا اللغة والشكل اللذان يجدهما في أحماق تراثه الشعرى « الشكل » . أما أسلوب البحترى بملامحه الوصفية والتصويرية - وكذلك تصميم البحترى الشكل للوحة موضوعية المنظور مثل لوحة إيوان كسرى - فإنها لا يمسان ، مع كل ما فيها من مميزات التجديد النسبى ، بل من جراء ذلك التجديد ،

وليس هذا هو التناقض الوحيد لأن الذى يمس الشاعر لا يزال يمثل ، بكونه الزمن التاريخى ، تلك الثروة المفقودة المكتنزة في الثرى القرطى . . وقد لمست فيه عبرة الدهر يد الشاعر (ب ٥٣) .

وفي نهاية الأمر نشعر بأن الشاعر لم يصادر ولا يستطيع أن يصادر الفلوات البدوية الجوهرية - بل نشعر بأنه يتفقد تلك الفلوات لأنها تناسب فلوات مكانه وزمنه الداخلى . فالثرى الحقيقى لدى الشاعر العربى ، حتى وإن كان مصرها مصرها ، إنما هو ثرى القصيدة العربية الأم حتى قبل أن يكون ثرى قرطيا ، لأن كل شاعر عربى في تجربته مع شعره يبدو وكأنه يسمع صوت أبى العلاء المعرى ذلك الرحالة في دجى فلواته الخاصة وهو واثق بأن خطواته كلها على أديم الماضى :

عصف السوطه ما أظن أديم الـ

أرض إلامن هذه الأجساد (٢٨)

وهكذا تبلغ الرحلة مرماها ويجد الشاعر نفسه في مكان ليس له اسم أكثر مناسبة من اسم (الحصى) (ب ٥٧) - بما فيه من نفحات من طيب قداسة حقيقة . ويتبدى جزء القصيدة الثالث ويمكننا أن نعتبره جزء المدح من حيث بناء القصيدة ، أو بعبارة أصح ، الجزء الذى يحل محل المدح بتوقفه المفتون أمام تملل من أبهر تجليات عظيمة الماضى العربى فلا يمكن أن يكون مثل هذا الانبهار وصفاً كما أنه ليس مدحا بالمفهوم التقليدى أبداً . كل ما يطفو على سطح وعى الشاعر هاهنا يبدو مركباً معقداً انطباضى الأسلوب تجرئى الإدراك : مثل لمحات متنامية عاطفة يسبق الشاعر بها في بعض الأحيان لحظة العيان نفسه ، وحتى إن تاملت أمام الشاعر آثار قرطبة الأموية أحجاماً حجرية ملموسة كما هي في الحقيقة الراحنة بوحشتها وإفئارها من ناحية وزينة صيانتها المعجبية من ناحية أخرى (ب ٦٥ ، ٦٦) - فالرؤية الداخلية هي التى تبقى غالبة على الكل إلى نهاية اللوحة بغض النظر عن تلبذب الأسلوب بين تمجيد وصفى خارجى ويكاء وثائق تابع من صميم القلب (ب ٦٧ - ٧٧) .

فكان يمكن أن تنتهى القصيدة مع هذه اللوحة وأن تبقى « نموذجية » الشكل لا تختلف في نموذجيتها الأساسية عن أخواها البدويات القديمة - إلا أن أحمد شوقي أصر على تنوعها تنوعاً كمياً يكاد يكون إلحاقاً أو تكميلها . فقد أضاف إلى لوحة قرطبة لوحة شبه وصفية أخرى تتعلق بموضوع قصر الحمراء بغرناطة ، كما أنه أضاف وسع نطاق قفل القصيدة النهائى إلى أن أصبح هذا القفل جزءاً شكلياً ذا وزن من حيث إنه يمد الذكر للشعور بفقدان جنة خلد ليس في حياة الشاعر الشخصية فقط بل في وعى التاريخى العربى الذى يتجاوز حدود مصرته .

يمكننا الآن أن نثبت زعمنا أن « سينية » أحمد شوقي تتضمن خلاصة ما يعتبر الوعى الشكل البنائى في الشعر العربى وأما كقصيدة - أى كبنية - لا تعتبر تقليداً شكلياً لقصيدة الشاعر العباسى البحترى في « إيوان كسرى » ، حتى وإن كان ثمة من ناحية اللفظ ومن ناحية المعانى مفهوماً التقليدى اللابئى بعض تشابه مقصود ومعترف به ، لأن النموذج الحقيقى الذى تبناه أحمد شوقي تبنيها عضواً إنما هو نموذج لا يمكن تقليده الحرفى لأنه لم يكن أبداً حرفاً - أى لم يكن جسداً في أى عمل شعري معين له صاحب معين . النموذج الحقيقى الذى

أعماق الوجدان العربى مثلما يحسه أحمد شوقى مع «تقليدية» بناء قصيدته .

وهكذا تبدوا لنا قصيدة مثل «سنية» أحمد شوقى أخلص معبر لموقف الشاعر المعقد أمام ذاته الوجدانية المباشرة وأمام وعيه المأساوى الجماعى . ويبدوا لنا أيضا أننا لن نفهم ذلك الموقف المعقد الذى وقفه الشاعر المصرى العصرى على أنقاض الماضى العربى فى الأندلس إن لم نفهم «لغة» بناء قصيدته وهى لغة تتجاوز الخطوط المرحلية الوسطى - ومن بينها خطوة «سنية» البحترى - وترجع بنا إلى أسس المعنى وأسس دلالة الشكل فى الشعر العربى ، التى هى أسس جد تقليدية إن أردنا ، إلا أنها الأسس التى لا أعماق ولا أرسى منها فى الشعر العربى .

ج

ها هى ذى المرة الثالثة ونحن مع مطلع قصيدة أحمد شوقى : مع خروف الشاعر من النسيان ومع محاولته للتمسك بالذكريات ، وهما نحن أولاء نحس كما يتحول استيعابنا للصورة الشعرية لهذا الخوف ولذلك التمسك إلى نوع من نسج على منوال الزمن الكبير ، ونذكر أن مثلنا فى ذلك مثل الشاعر الجاهل الذى كان يستوعب فعل نسج الرياح العاصفة على رمال الصحراء وكان تلك الرياح هى الأخرى ترمز إلى البعد الزمنى ، لأنه كلما انجلت الرمال عما هو مطبور تحتها فكأنها قد انجلت من «وحى ضمنتها سلامها»^(٢٥) . وهكذا يكون ذكر الصبا وأيام الأسى لدى أحمد شوقى إسفاراً عن شق فى نسيج زمنه الذاتى هذا هو ظاهر المعنى : اختلاف بين النهار والليل الذى نرى فيه من الجانب الشكل البيان صيغة الطباق المألوفة . إلا أننا فى أن واحد نذكر أن مثل هذا الطباق فيه عنصر انسجامى يحدد فكرة الاختلاف كما أنه يحدد أى مفهوم ظاهرى لصيغة الطباق نفسها . ومعنى ذلك أن الطباق - كما يفهمه أحمد شوقى - وإن يكن فيه تناقض المعنى فهو تناقض على السطح فقط لأن المعنى الحقيقى فى هذه الصيغة يستند إلى ما يشير إليه الأصل الاشتقاقى للمصطلح ذاته . أى هو التجاوز الضمنى للتناقض نحو موقف جدل مفتوح^(٢٦) .

ثم البيت فيه أيضا صيغة الجناس : الاختلاف الذى «ينسى» وذكر أيام «أُنسى» وكان لابد أن تؤدى هذه الصيغة تنبيهاً إلى الفرق فى المعنى بين اللفظين المتماثلين الصوت . إلا أن هذا التنبيه هو الآخر يعمل على السطح فقط ، لأن النسيان باعتباره حالة نفسية - وهذه هى وظيفته فى لغة الشعر - يشير إلى حالة الأُنس النفسية كما أن الشعور بالأُنس يعنى ضمناً أننا قد تناسينا كل الذى يعوق بلوغ تلك الحالة النفسية . فيصبح النسيان مثل الأُنس والأُنس مثل النسيان وهذا الربط بين كليهما ليس إلا التعبير عن إرادة الهروب من حالة موضوعية إلى حالة ذاتية ؛ وفى نهاية الأمر الذى يجعل هذه الصيغة ذات فاعلية شعرية هو التوتر بين النفى والإيجاب . فيصبح الجناس بهذا المفهوم لا يختلف عن الطباق ما عدا الناحية الصوتية .

يجعلنا استدعاء أيام الأُنس تنتقل دون ما عناء إلى بيت القصيدة الثانى لأن تعقيد معنى تلك الأيام يتكرر فى معنى الملاوة التى هى البؤرة الدلالية لذلك البيت . فلا مراء فى أن الملاوة بمعناها الأيسر والمباشر هى «فترة من الزمن قيل إلى الطول» إلا أنها أيضا فترة تجعلنا نفكر فى عطايا وهبات ومن ثمة فى لحظات شعرنا فيها بلذة - فهى بهذا المعنى

هبة الشباب حتى وإن لم يذكر الشباب حرفياً . ولكنها بمعناها الأصل «فترة تدرم» أما الشباب فشئ يفوت بسرعة - بل هو شئ قد فات - وهما هنا شعر بتوتر وتناقض دلاليين جديدين بذكرنا بفعل صيغة الطباق . وماعدا ذلك فهذه الملاوة التى «صورت من تصورات ومس» لها أصداء دلالية أخرى لا تزال نجيشنا من وعينا اللغوى ، فهى شئ مرئى ملموس يمتد أمامنا مثل «ملاية» مصرية شعبية ولا بد أن أى شاعر مصرى ، خصوصاً وهو فى الغربة ، يحسن إلى ما ترمز إليه هذه الرقعة من القماش وإن يده تمتد نحوها فى تحيلاته الكثيرة . وثمة صدى غير هذه الأصداء بجيشنا من أقصى أبعاد معانى القصيدة العربية ويزكرنا بأننا من حيث بناء القصيدة ما زلنا فى النطاق الدلالي الخاص بمطلعها - وهو نطاق المنازل والديار والأطلال - ويزكرنا أيضاً بأننا بشكل أو بآخر ما زلنا فى صحراء الشاعر العربى الأول^(٢٧) - أى أننا فى ملواته المثيرة للأحوال وللسراب التى هى الأخرى أنواع من تصورات تكاد تمسها يد البدوى العطشان . ولكن اليد التى لا تستطيع أن تمس ما لا وجود له كما أن تشخيصاً وهماً لفترة زمنية مضت - أى لملاوة من شباب - لا يس . وهكذا يكون للمس نفسه معنى متناقض أو غير منطقى نذكر من خلاله أن المس هنا فيه شئ من معناه المجازى الذى هو الجنون .

وساعدنا هذا على انتقالنا إلى بيت القصيدة الثالث الذى ينتبه فيه الشاعر إلى أن ملاوة شبابه لم تكن حقيقة بل سنة حلوة ولذة اختلسها ، وأنها «عصفت كالصبا للعب» . وثمة علاقة دلالية بين «عصفت» وبين ««خلس» : فمن ناحية تشترك كلتا الكلمتين فى معنى الاستعجال والسرعة الحافظة ؛ أما من الناحية الأخرى فهما مختلفان بحيث أن العصف له أيضا معنى قضاء مجهود فى سبيل الرزق (عصف عياله) ، وهو معنى قد يكون ضد معنى «خلس» ، وتكون مثل هذه الصيغة فيها شئ من الضباق ومن الترادف وحتى من رد عجز الكلام على صدره - وهذا نظراً للترادف وليس نظراً للتجنيس .

والذى يشغل اهتمامنا فى هذا البيت من حيث المعجم الشعرى إنما هو الدور الذى تؤديه كلمة «الصبا» بمعناها والريح الشرقية . فإننا نشعر بارتباطها فى هذا البيت بكلمة «الصبا» فى البيت الأول . فنبينا هذا الشعور إلى أن الأبيات الثلاثة الأولى هى فعلاً وحدة مركبة ؛ وسمح لنا هذا الإدراك بأن نرى بين الكلمتين ما يشبه تماسك صيغة الجناس : ثمة تشابه فى الصوت واختلاف فى المعنى ، ومع ذلك ثمة أيضا ما يشير إلى أن «الصبا» و«الصبا» بينهما قاسم مشترك فيما يخص المعنى - أى ثمة عنصر تشابه ضمنى لابد من أن نفهم ما هو . فنرى بادىء ذى بدء أن الشاعر يصف «الصبا» بأنها «لعب» - أى بأنها قادرة على التصابى أو مائلة إليه : فنفضات «الصبا» من زاوية النظر هذه تماثل تدفعات «الصبا» - إلا أن «الصبا» للعب هذه فيها عنصر من العنف قد يبدو مناقضاً لمعنى اللعب لأنها - أى «الصبا» - قادرة على العصف أيضا . وهذا التعقيد فى الإشارة يمكن اعتباره استعارة ذات وجهين أو مزدوجة ؛ وهى استعارة لا يحجبها التقاد ونادراً ما ينجح فى تأديتها الشعراء . أما أحمد شوقى فنجح فى تأدية هذه الازدواجية فى الاستعارة نجاحاً تاماً من حيث أنه أدرك أبعاد الاستعمال الشعرى لمعنى «الصبا» إدراكاً لا نجد له مثيلاً إلا فى عصور ازدهار الشعر العربى بل نرى أحمد شوقى يستوعب ما جاء به القدماء ويقدم لنا خلاصة لتجربتهم الشعرية مع ذلك النوع من الرياح بكل إيجاز فى التعبير بل بكل تعقيد

غير مباشرة بين أيام الأنس في تلك الديار وبين نفحات الصبا عليها -
التي هي الآن نفحات الكشف والإخفاء ، أي النسيان والذكرى . أما
الدبور ، أو النكباء التي هي قريبتها بين الرياح ، فلا انقطاع للنفحاتها
وغيوب أثرتها . فالدبور هذه إنما هي عكس الصبا في لغة الشعر
العربية وفي لغة أمثال العرب وحكمهم ، فهي تُذكرُ عامة مع الفعل
«عصف» ، مثل «عصفت دبورته وسقطت خبره» ، وسوف تساعدنا
هذه اللمحة من لمحات أساليب العرب على تدقيق فهم عبارة «عصف»
كالصبا للعبء عند أحمد شوقي ، لأننا بفضل اختيار الشاعر لهذا
الفعل نستطيع أن نشعر بازواجية معنى ربح الصبا : فمن ناحية
تعصف هذه الريح وتعفو مثل الدبور المدمرة ومن ناحية أخرى فهي
«لعب» نحى ، ونحى مثل «سنة حلوة» .

فمن أين لهذه الريح الشرقية المعروفة بالصبا كل هذه الطاقات
التعبيرية وما هو أصل شاعريتها ؟ ولا سيما من حيث هذه الشاعرية :
فما هي الجهة الحقيقية التي عُب منها هذه الريح ؟ ربما يقرئنا من
الإجابة على هذا التساؤل بيت شعر لشاعر من القرن الثاني الهجري
ابن الدميني :

ألا يا صبا نجد متى هجبت من نجد
لقد زافى سَرَاك وجداً على وجد^(٣٣)

واخترنا قول ابن الدميني لأنه دون مراد خلاصة ما انتهى إليه معنى
الصبا الشعري في الفترة ما بين نهاية العصر الأموي وبداية العصر
العباسي ، أي في الفترة التي تبلورت فيها رؤى الزمن والمكان العربيين
المثاليين - وكان نجد المكان المثالي في تلك الرؤى كما أنه كان مرتبطاً
ارتباطاً عضوياً بزمَن الماضي العربي المثالي الذي هو زمن البداية .
وهكذا من حيث المنظور المثالي فقد صار نجد ، كمكان ، بعيداً عن
«المكان» الحضاري العربي الجديد بعيداً يكاد لا يقاس بأسيال ومراحل .
أما زمن البداية فبعده عن الزمن الحضاري العربي الجديد كان لا يقل
شموخاً . وكان للريح الشرقية ، أي للصبا ، دور في هذا المنظور
المثالي - وهو دور الرسول من ، ونحو ، ما هو بعيد وما هو ماضٍ وما
يُمن إليه الشاعر العربي . فيكون من السهل في مثل هذا المنظور
الشعري أن يتحول نجد إلى روضة أو أن تصير الصبا ، وهي دائماً عُب
من جهة نجد ، عطر تلك الروضة : فيشرح صدر الشاعر للمطر
وتشرح نفسه لذكرىات الماضي وللوهي بالماضي الذي هو الروضة
وعصباها ، والصبا وحلاوته ولذته . فيصبح من الصعب أحياناً أن
نفرق في لغة الشعراء بين الصبا والصبا بحيث إنها قد صارا استعارة
واحدة وتجنسا مضمرا في غضون ما يكاد يكون لفظاً واحداً . وهذا ما
نشعر به في بيت يقع في قلب «نونية» ابن زيدون :

يا روضة طامسا أجننت لواحظنا
ورداً جلاء الصبا غطاً ونسرينا^(٣٤)

ويتنقل بنا أحمد شوقي في البيت الرابع من القصيدة من الأمر
«بالوصف» - حتى وإن كان ذلك الأمر أقرب إلى الابتهاال منه إلى
الأمر - إلى «سؤال» ذي دلالة خاصة هو الآخر :

وسلا مصر : هل سلا القلب صبا
أو أسا جرحه الدزمان المؤسى

فتراه لا يزال مع زميله الاثنين ، أي مع وجهي الزمن المتوالي

أيضاً . فالذي كان يراه الشعراء القدماء على حدة - معنى معنى -
جعلهُ أحد شوقي وكأنه معنى موحّد ذو توتر وتناقض ازدواجيين
ضمنيين . فإن اعتبرنا عمر بن أبي ربيعة مثلاً ، وجدنا «الصبا» في لغته
الشعرية قادرة على أن تلفح بعنف صحراوي صارم :

فلئننا لدى المصلا تلفحنا الصبا

وظلت مطايانا بغير ممصّر^(٣٥)

كما أن نفس الصبا لدى نفس الشاعر يمكنها أن تنفخ بنسمات عطرية
خسبية :

وتنثر عن كالآحوان بروضة

جالت الصبا والمستهل من الوئيل^(٣٦)

فليست هذه هي طريقة الصبا إن قسناها بما قاله الشاعر عنها سابقاً
إلا أننا إن رجعنا إلى قصيدة عمر بن أبي ربيعة التي فيها الذكر للنفحات
إلصبا وجدنا البيت المعنى به لا يقع في نسب القصيدة بل في رحيلها أو
فيها يحمل عمل الرحيل . وشأن هذا الاكتشاف ليس بطفيف ، لأن دقة
الدلالة في لغة الشعر العربية يكاد لا يكون لها وجود خارج النطاق
البنائي للقصيدة العربية - أو بعبارة أدق - خارج النطق البنائي
الأساسية لتلك القصيدة^(٣٧) . وهكذا عندما يقول عمر بن أبي ربيعة
وتلفحنا الصبا يكون معنى قوله إنه يرى نفسه في مناخ مختلف من
«المناخ الذي يفتّر فيه الحب من » كالآحوان بروضة جللتها الصبا .
فنتجرّ إزاء هذه الحقيقة بأن صبا الرحلة في الصحراء غير صبا الرياض
والمطور . ولكننا نتردد أمام هذا الإقرار - خصوصاً ونحن مع شاعر
مثل عمر بن أبي ربيعة - لأننا كنا قد انتهينا إلى شيء آخر عند اعتبارنا
الأفق لتلك الصبا التي كانت تلفح عمر بن أبي ربيعة ، كما أننا أيضاً
أهدنا النظر إلى رحلة الشاعر نفسها فوجدناها غير ما هي رحلات
الشعراء الفرسان ذوي المهم البعيدة ، وإنما هي رحلة شاعر عاشق
تدفعه دفعات الهوى فيضطرم جوى ولا يُفرّق ، وهو في هذه الحالة ،
بين لفحان العشق ولفحان الصبا . بل ويكون لكلمة «الصبا» عند
عمر بن أبي ربيعة دور خاص يرجع به ، ضمناً ، إلى الغضون الدلالية
لبنية القصيدة - أي إلى أفاق الصبا الطيمية التي هي أفاق النسب
دون الرحيل . وهذه الطريقة يمكن للشاعر أن يضطرم عشقا وشوقا
أكثر منه رمضا في رمال الصحراء ، أو على الأقل يمكنه أن يربط بين
معنيين شبه متناقضين لكلمة من أهم كلمات المعجم الشعري
العربي . وهكذا إن بقينا مع عمر بن أبي ربيعة وأنعمنا النظر في أشعاره
وجدناه يلوّح إلى ازدواجية معنى الصبا حتى في نسب قصيدة من
قصائده - بل في حين مطلع تلك القصيدة :

لمن السديار كأنها مسطور

تُسبى معالمها الصبا وتُسبى^(٣٨)

فيساعدنا الشاعر نفسه بعد هذا المطلع مباشرة على استقراء جذور
هذه الازدواجية ويشير إلى أن ثمة علاقة تضاد بين الصبا وبين ربح
الدبور التي هي الريح الغربية والجنوبية الغربية :

لعبت بها الأرواح بعد أنيسها

نكباء تطرد السفا ودبور^(٣٩)

وعليها أن ندرك أن الذي يشبه الشاعر هاهنا إنما هو الربط بطريقة

لغزاً . هكذا لدى ليد بن ربيعة :

فوقفت أسألها وكيف سؤالنا

صُماً محوالت ما يبين كلامها (٣٦)

ولاشك أن ثمة تساوي ما أو فسما مشتركا بين قبر البطل والبلد القفار وظلل الديار : وهو أن السؤال يكون أصلاً سؤالاً عن سر تحول الأمور المأسوي في الطبيعة وفي حياة الفرد والمجتمع - التحول من الحياة والوجود إلى الموت والفقْدان . فتكون حياة البطل الحضاري (culture hero) في الأسطورة وصاحب الملك في الزمن التاريخي مرعنة لإحياء البلد القفار أو الملك ، أو فتكون عودة القبيلة أي المجتمع - إلى ديارها الموسمية إشارة إلى أن الحياة في تلك الديار قد تجددت .

ولأسباب رمزية خامضة لعب السؤال دوراً مهماً يكاد يكون دور المفتاح السحري في محاولة فتح الباب الذي يفضي إلى سر عودة الحياة والحضوية . فنجد مثلاً أن في الملاحم الرمزية الأسطورية حول البحث عن الكأس المقدسة (Holy Grail) كان حل البطل برسفال (Perceval) أن يسأل « سؤالاً » - دون أن يعرب في النصوص عما هو ذلك السؤال - لكي يحصل حل تلك الكأس ؛ إلا أن برسفال لم يسأل « السؤال » ففاته فرصة الحصول على رؤية الكأس .

وثمة أيضاً صلة الاشتقاق - على أية حال أنا مستعد أن أقترح ذلك - بين « السؤال » و « سؤال » و « سؤال » في العبري في التوراة ، وهو عالم القبور والموت الذي لا عودة منه والذي يبقى أبداً دون أن يُسْفَر عنه سره .

وإن دأبنا في نهجنا الاشتقاقي التراثي وجدنا أن ثمة احتمالاً للربط اللغوي بين سؤال / سؤال و « سؤال » وبين السعلاء التي هي الغسول العربية . فالسعلاء هذه ترمض لبناء السبيل فتغير أشكالاً وتلون ، فيبقى الإنسان أمامها مغرماً وسحراناً . فليست هذه السعلاء العربية إلا أختاً لـ Sphinx التي ترمضت لأوديب حل السبيل وهرضت عليه اللغز السؤال - أي كانت هي اللغز والسؤال في ضمير أوديب كما أنها كانت أيضاً المفتاح لإنقاذ مدينة طيبة من إصابته بالمحل الذي كان قد حوّلها إلى « بلد قفار » (٣٧) .

ولعل أبا تمام من بين أجيال من الشعراء الذين تكرر وتردد في أشعارهم ذلك التساؤل الجذري هو الذي أدرك أبعاده الدلالية إدراكاً رمزياً كافياً عندما جمع بين الإطار الدلالي الخاص بالنسيب الذي هو المقرّ الأصيل لسؤال الشاعر العربي وبين الإطار الدلالي الخاص بالمدح ، فأنشج بذلك معنى لا يقل جلدية بل يسفر عنها ويغريها ، من بعض غموضها - وذلك في قوله :

سأل السماك فجاءها [أي الرسوم] بحيات

منه يسؤبل في وميض أوطف (٣٨)

لأن السؤال هنا سؤال شاعر واقف على ظلل الديار كما أنه أيضاً منبج المدح والقدرة على إعادة الحضوية لبلد قفار - أي لديار ملكه وهيمته (٣٩) . وبهذه الطريقة كان الشاعر العربي قد أطلع على معنى السؤال الرمزي .

فنرى الشعراء فيها بعد قادرين ليس فقط على التساؤلات الرمزية أمام الأطلال بل على الحوار معها - مثل مهيار الديلمي :

المنداول ، يطالبها بأن يسألاً مصر ذلك السؤال الجهم . ولا يهتأ هامنا أن هذا السؤال من حيث المنطق ليس إلا إثباتاً ضمنياً لحقيقة موقف الشاعر ، أي أنه ليس سؤالاً بالمفهوم المنطقي . أما الناحية الشكلية البلاغية في البيت فتهمنا جد الاهتمام . ففي البيت جناس مزدوج : ما بين «سلا مصر» و «سلا القلب» وما بين «أساء» و «المؤسى» وكلا الجناسين لهما دور بيان تعبيرى على قدر ما لهما من دور بلاغي لأن التشابه في الأصوات يجعل التوتر بين السؤال والسؤالان يبرز في أذهاننا بطريقة فعالة شعرياً . فنفهم أن السؤال ليس فقط محاولة اطلاع على ما لا نعرفه بل هو أيضاً التمسك بما كنا نعرفناه ، أي بما قد ملكناه ؛ إلا أننا الآن أصبحنا نشعر بانسلااله ، أي بفقدانه ويسلوانه . بل وينتبه أيضاً إلى أن بين الانسلاال والسؤالان نوعاً من مصاهرة اشتقاقية : فيصبح السؤال محاولة إنقاذ ذاتنا من ذلك السلوان - الانسلاال . أما «أساء» و «المؤسى» فينبها صلة جناس اشتقاقي قريب - يبدو الزمن من خلاله وكأنه طبيب أس قبلد على شفاء ومُعرّ على مأساة أساسية في آن واحد ؛ إلا أن ثمة أيضاً صلة ترادف بين التأسية وبين مفعول السلوان تجعل أصداء المعنى ترجع بنا إلى الشطر الأول في ذلك البيت بطريقة قد تكون رجح العجز على الصدر لأننا أكيدا قد انتبهنا إلى أن صلة الجناس بين «سلا مصر» و «سلا القلب» جميل ميلا مقصوداً إلى التورية ، أي إلى مظهر المساواة بين «سلا الأولى» و «سلا الثانية» وجو التورية في هذا البيت له أيضاً دور مهم يتجاوز اللعبة اللفظية إلى تكوين غموض يشبه غموض الجيلة الحام الضرورية لنبت بذرة الرمز ؛ وتلك البذرة ليست إلا السؤال الذي لا بد أن يلقى الشاعر عند توقفه على أطلال الديار أو على الذي يحمل محل الديار . فما هو ذلك السؤال ولماذا يُسأل - أي ما دوره في القصيدة العربية بصفة عامة وفي قصيدة أحمد شوقي بصفة خاصة ؟

ربما يكون أوضح جواب على تساؤلنا النظرية هذه نص شعري للشاعر الجاهل المهلهل بن ربيعة - حتى وإن غيرنا ترتيب الأبيات المعنية تغييراً يناسب التابع الزمني في القصيدة عوضاً عن التنسيق الوجداني المرتبط بمنطق بنية القصيدة - أي قُدّمنا البيتين ٢٠ و ٢١ على البيت ٧ . يقول الشاعر وهو يرثي أخاه كليب :

٢٠ - سألت الحسى أين دفنتموه

فقالوا لي «يسفح الحسى دار»

٢١ - فسرت إليه من بلدى حثيثاً

وطار النوم وامتنع القرار

ويمكننا الآن أن نتصور الشاعر - حسب منطق تطور المشهد - أنه قد وصل إلى حيث قبر أخيه . وهنا هوذا واقف على تلك «الدار» مثلما كان يمكن لغيره من الشعراء أن يقف على أطلال ديار عَفَت . ولكن السؤال ، أو عبارة أصبح الدعاء ، الذي ينبس به إنما هو موجه إلى أخيه الصريح الذي أصبح رمزا « للبلد القفار » :

٧ - دعوتك يا كليب فلم تجبني

وكيف يجيبني البلد القفار (٤٠)

أو لعلنا نصبح الصرورة فنقول إن البلد القفار أصبح رمزا لجثة البطل المدفون وأنه ضمن مفاهيم القصيدة العربية فإن هذه الصورة هي عين صورة الظلل الذي دأبنا يسأل وأبداً لا يجير جواباً ، أو يكون جوابه

الجمال لأن جمال الظلمات في الشعر العربي هي مثل أشباح سفن
سراية . ولهذا يواصل أحمد شوقي تطرقه لهذه الصورة :

٧ - راحب في الضلوع للسفن فطن
كلما ثرن شامخ بنفس

فترى القلب الرقيق المستطال في صورة راحب « يشيع » السفن
بنفس ، أي يشيعهم السلام من ناحية ، ويشيعهم من ناحية أخرى
مثلاً كانت تشيع مواكب الجنائز في بلاد منى الشاعر . أما من ناحية
الوصف للجو الواقعي لميناء مدينة منفاه ، « برشلونه » ، حقيقة كان
من المتوقع أن يكون الشاعر قد استمع في هدوء ليلته إلى « نفس »
أجراس السفن الراسية في الميناء وهي تستعد للإقلاع - لأن مسكنه
كان في المضيق المطل على ذلك الميناء .

ولكن الراحب في سياق هذا البيت هو في المقام الأول القلب
الراحب المضطرب في قصص ضلوع صدر الشاعر ، وهو بصفته هذه
« فطن » للذي يضمه صدر الشاعر مثلاً هو فطن لما في داخل تلك
السفن الظنن ، بل وثمة « معادل موضوعي » إضافي أتفق الصيغة في
هذه الصورة ، وهو أن ضلوع الصدر هي أيضاً ضلوع هيكل سفينة
مصممة تصمها هندسياً تقليدياً . والذي يمتد عند محاولة استيعابنا
لهذه الصورة هو الربط بين الضلوع التي تضم قلب الشاعر وبين
الإشارة إلى السفن التي « فطن » لها ذلك القلب . فهل هذا الربط
فعلاً شيء يمكننا تفسيره من خلال صورة الظنن كما نراها عند طرفه بن
العبد مثلاً ؟ :

كأن حدوج المالكية خدوة
خلابا سفن بالنواصف من فو
عنولية أو من سفن ابن يامن
يجور بها الملاح طورا ويعدى
يشق حباب الماء حيزومها بها
كما قسم الغرب المفايل بالسيد
[(الملقة ب ٣ ، ٤ ، ٥)]

أو عند المثقب العبدى ؟ :

ومن كذاك حين قطن قلجاً
كان حوخن حل سفن
يشبهن ومن بُغث
فراضات الأهار والشؤون
[(المفضليات ، رقم ٧٦ ، ب ٧ ، ٨)]

ليست هذه هي رؤية أحمد شوقي لسفن ظلمات مومه ، لأن كل
سفينة من تلك السفن هي الضلوع حل قلبه الذي رقى ، وفطن ذلك
القلب لما لها هو عين استبطانها - أي كلمة « فطن » لدى أحمد شوقي
في هذا السياق لها دلالة حل ما هو « باطن » وحسب هذه الدلالة
تكتسب السفينة معنى قريباً من معنى « الرحم » ، كما أن الصورة من
حيث نفاطها الدلالي تجعل تتقل بنا من الظنن البدوي الصرف إلى
الظنن المجازي الوجداني مثلاً هو لدى مسلم بن الوليد :

كم وقفة حل وقراف ، وفي العرب
مطار وفي الصبا سقم
جرت حل الرسم لي عاورة
فهت منها مائله الرسم
وكان شمري أحلى معاجده
فأعربت لي جراسها الضخم^(١٠)

ومثل هذا الشعر ، بما فيه من رومانسية مضاعفة بعض الشيء ، قادر
على إثبات وهي الشاعر بأن شعره له طاقات مضمرة تستطيع فتح
أبواب غير أبواب عالمه - أي أن لشعره طاقات تسميها أورفية (orplais) ؛
ومن غضون تلك الطاقات ينشأ السؤال الذي هو حب الاستطلاع
الجلوى في تكوين الإنسان .

نرى أحمد شوقي وإراثاً للأبعاد الدلالية للسؤال العربي المتيق ،
وهو واقف حيث هو في منفاه الأندلسي كما لو كان واقفاً على طلل مصر
ذكراته ووفاته . لمتحول الطلل إلى تشخيص حبه مثلاً كان الطلل
البدوي قد تحول قديماً إلى تشخيصات عديدة لها أسماء أثيرة سحرية ؛
وهكذا يصبح الوقوف نفسه سؤال الشوق والحنين .

فيزداد قلب الشاعر « السائل » رقة وقلبية للانجراح كلما تزداد
الليالي قسوة . هكذا في بيت القصيدة الخامس :

كلما مرت الليالي عليه
رقي ، والمهد في الليالي يُقْسَى

ولا تلفت نظرنا صيغة الطباق في هذا البيت (الرقة / القسوة) إلا
بصفاتها وسيلة بسيطة لإفاء ذلك المعنى . ولكن الذي يحتمل حقيقة إنما
هو استيعاب قلب الشاعر بأنه فعلاً « رقى » وبأن رقة هذه سوف تجعله
قابلاً للتحويل إلى كل شيء شمرى بحث في عالم الكائنات الشعرية العربية
الأصيلة . أما ذكر « ليالي » ذلك القلب فهو يحتمل لأنه سوف يكون
ربطاً ضرورياً ، وإلى حد ما دلالياً أيضاً ، بين ذلك البيت (الخامس)
وبين البيت الذي يليه - وهذا من حيث استدعاء (السوداء)
الخاصة به « أول الليل » :

٦ . مستطار إذا البواخر رئت

أول الليل ، أو عيون بمد جرمين
فنبته في فهم معنى من معان رقة ذلك القلب عندما يقول لنا
الشاعر بأنه « مستطار » - أي يكاد يطير (قللاً وهواجس) لكي يلحق
بتلك البواخر التي تستعد للإقلاع . فما هو الآن هذا القلب ، وما هي
هذه البواخر ، وماذا يحدث حقيقة في أول الليل هذا ، بل وأين نحن
من تضاريس خريطة الشعر العربي عامة ؟ أولاً ، فنحن هاهنا في هذه
البقعة من بقع الخريطة الشعرية التي جاءتنا مسماة بالظنن . ولهذا
السبب لا بد أن نرى كل ما بين أيدينا من جزئيات الصورة - أي من
معالم الخريطة - عناصر مكونة لذلك الظنن . فأول الليل هو ذلك
الوقت الذي قد تنبه فيه قلب الشاعر إلى أن وقت الظنن قد حان ،
ولذا فلا يرن له الآن زنب البواخر وحوالها وجرسها إلا كما يرن قديماً
في أفق الشاعر البدوي نعاق غراب الين وزغاه الجمال عندما زمتها
حداري الحى ليلة استعداد الخليلط لمغادرة الديار . فالبواخر هي

رجاء الشاعر بل وهي التي اجتنت شلوه حتى صار جنيتها « متمكناً بقرار بطن مسدف » . وبعد هذا الحمل جاء المخاض والطلوق . فمثلاً مثل هذه السفينة تستحق أن يسميها الشاعر « بنت حديقه » ، أي بنت مكان ذي أشياء ثمينة محروسة ليس فقط ذي أشجار صالحة لبناء السفن - حل حسب قراءات الشراح . وعندما يخاطب أحمد شوقي في البيت الثامن من قصيدته سفينة حنينه ويسميها بـ « ابنة اليم » :

يا ابنة اليم ، ما أبوك بخيل
ماله مولعاً بمنع وعبس ؟

- وهذا بعد أن كانت قد ترسبت في ذهنه صورة السفينة بشاعريتها التقليدية المتركمة أسلوبيا ونفسيا ، حسبنا حاولنا تعقب ذلك ابتداء من طرفه بن العبد حتى المرور بأب تمام - يجعلنا ذلك نحس بأن ابنة اليم هذه فيها أصداء لأشياء بعيدة التداهي وإن بخل أبيها ومنعه عنها وحبه كل هذه تشير إلى تلك البنت من بنات حدائق أبي تمام المحروسة كما أن من بين تلك الأصداء ما يقضي رنيناً خاصاً على التيمم وعلى الثوب العذراء وعلى الحامل البكر .

أما ما عدا هذه التداهيات والتجاويات البعيدة الصدى فلها البيت (أي البيت الثامن) خصوصيات أسلوبية ضمنية تستحق الاعتبار . فعلمنا أن نلاحظ مثلاً أن ابنة اليم في سياقها هذا يمكنها أيضاً أن تشير بطريقة ضمنية إلى معنى « العمد » أو « الغاية » أي عن طريقة مظهر اشتقاقى وهي لكلمة اليم . هذا من ناحية ، أما من ناحية أخرى فأماننا سائر ذلك البيت باعتباره ردفاً مضاداً على ذلك المعنى . هكذا نتب إلى أن معظم الألفاظ في قول الشاعر « ما أبوك بخيل ماله مولعاً بمنع وحس » لها ملامح دلالية مضادة لما يحين إليه الشاعر ، أو ما يعمد له - أي ما يتممه . فثمة البخل المنع والحس والكلمة « مؤلّع » هي الأخرى تتضمن جانباً اشتقاقياً يشير إلى معنى المنع : أي يشير إلى الفعل « ولع » الذي له أيضاً معنى « منع » . ومثل هذا الاستبحار في الأبعاد الاشتقاقية في شعر أحمد شوقي لا يقتصر بحثاً عن محاسن بلاغية بحتة . لأن مها كانت انطوائية هذه « المحاسن » فهي مع ذلك تؤدي دوراً دلالياً مهماً في النسيج الأسلوبى الخاص بهذا الشاعر ، وأيضاً لا يمكننا القول بأنها تتواجد في سياق مثل سياقها الدلالي الراهن حباً أو صدقة . بل العكس هو الأقرب إلى سجية أحمد شوقي اللغوية التي تميل إلى التعبير عن حالات نفسية مصعّدة بأسلوب تصاعد أصداءه الداخلية إلى مستويات قد تبدو مخيرة وقد تجعل بعض النقاد لا يرون فيها إلا قصورها « البدعية » . وعلى غرار هذا لا بد أن ننظر حتى إلى قول الشاعر « ماله » من حيث توسّعه لسياقه المباشر : « وبخل ماله مولعاً » . فهو معنى وإشارة ومناخشة صوتية تميل إلى التورية - كل ذلك في أن واحد ، لأن قول « ماله » فيه استفهام مع نفى ضمني ، كما أن فيه إشارة إلى لفظ « مال » كما لو كان استجواباً للفظ « وبخل » والبخل هو أيضاً مولع بماله إلى درجة منعه

ولنتوقف نحن هنا بعد هذا الشوط اليسير من قراءتنا الثالثة لسفينة أحمد شوقي . فليس في طاقنا إلا أن نقصر على بعض النماذج . أما القصيدة فهي غنية كل الغنى بمواد شعرية لا نفهم فيها جيداً ولا نقدر تقديرنا نقدياً كافياً إن استغنى ناقدنا عن مصدر طاقاتها الحيوية وعن جوها - أي عن تراثيتها العميقة .

باليث ماء الفرات يُجسّرُنا
أبن نولت بأهلها السفن^(١١)

ولكن سرعان ما يتحول هذا الاستعجاب الوجداني لسفن الطعائن إلى صورة فيها الكثير من الغموض المقصود ومن أبعاد بيولوجية ونفسية - وهذا ما نراه عند مسلم بن الوليد نفسه :

١٤ - كشت أهويل الدجى عن مهول
بجارية محمولة حامل بكر^(١٢)

الشيء المهم الذي نحقق بين البيت الذي يذكر فيه مسلم ابن الوليد سفن الطعائن وبين ذكره لتلك « الجارية المحملة الحامل البكر » في البيت الآخر هو أن السفينة الأولى التي كانت تمثل الطعائن بصفتها استعارة لمن أصبحت مع انتقالها إلى موضوع رحلة الشاعر نفسه حاملة لهمة الشاعر - أو لهمومه - ولكنها في تنكرها هذا لم تزل مرتبطة بنطاقها الدلالي الأول ، أي بأنسنة الطعائن الأصلية المتأرجحة من حيث المنظور النفسى بين الحامل والبكر . أما النطاق الدلالي لرحلة الشاعر فهو يسمح له بأن يدخل « أهويل الدجى » عند دخوله تلك الجارية الحامل البكر .

وسوف نتكرر هذه المعاني عند بشار بن برد :

٢٦ - ركب في أهواله ثيباً
إليك أو عذراء لم تتركب
٢٧ - لما تبممت على ظهرها
لمجلس في بطنها الخوشب
٢٨ - ميات فيها حين عيسها
من حالك اللون ومن أذهب
٢٩ - فأصبحت جاريةً بطنها
ملآن من شتى فلم تضرب

وهنا يمكننا أن نضيف إلى ما كنا بصدد أن سفينة بشار بن برد بازدهاجية صوريتها للأنوثة المتأرجحة بين « الثيب » و « العذرة »^(١٣) - لها وظفتها المزدهجة الأداء : فمن ناحية لها هذا « البطن الخوشب » بل هي التي قد خيسها الشاعر حتى أصبح بطنها هذا ملآن من شتى : أما من ناحية أخرى فهي « لم تضرب » أي أنها بقيت في حالة « عذرتها » . بل وثمة أكثر من ذلك : فد « تيمم » الشاعر ومعنى قوله « ميات » من حالك اللون ومن أذهب - مثل هذه اللغة يمكنها أن تشير ، مع كل غموضها إلى ما يشبه طقوس صلاة ما أو عبادة ما .

وتتبلور هذه المعالجة لصورة السفينة عند أبي تمام :

١٣ - حملت رجاء إليك بنت حديقه
غلباء لم تُلغح لفحل مفرق
٢٠ - ثم اجتنت شلوى فصرت جنيتها
تممكنا بقرار بطن مُنذِب
٢٢ - فأجاءها بمد المخاض طلوها
بمراجعت السنين كهل أُنِف^(١٤)

وتلك السفينة التي لم تلغح لفحل مفرق كانت هي التي « حملت »

- (١) أحمد شوقي : «الشوقيات» ، القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٧٠ ، الجزء الثانى ، ص ٤٥ ، وستذكر الصفحات بعد ذلك في المتن .
- (٢) التعريف الاصطلاحي للقصيد لدى ابن قتيبة ، مع شهرته المتأخرة العهد لا يعتبر إلا الاستثناء الذى يفر القاعده ، كما أنه يستلزم دراسة واسعة المجال حتى نستفيد منه أيما استفادة وحتى نتجاوز موقفنا الاستعجابى الرأى الذى يتغلب ما بين رفضه نهجى وبين قبول اعتقائى .
- (٣) أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى : «الموازنة بين شعر أبي تمام والبحر» ، تحقيق السيد أحمد صفر ، الطبعة الثانية ، دار المعارف بمصر : ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢ م الجزء الأول ص ٦ و ٥٧ .
- (٤) يرد على هذا التساؤل الناقد نفسه باعتباره بأن مفصده المنهجى لا يمكن تحقيقه : «وقد انتهينا الآن إلى الموازنة [بينها] ، وكان الأحسن أن أوازن بين البيهقي أو القطميين إذا اتفقا في الوزن والقافية وأحزاب القافية ، ولكن هذا لا يكاد يتفق مع اتفاق المعالين على أنها المقصد ، وهي الحرم والغرض ... نفس المصدر ، ص ٤٢٩ .
- (٥) أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاوى : «إيجاز القرآن» ، تحقيق السيد أحمد صفر ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٣ : ص ١٥٨ وما يليها ، وص ٢١٩ وما يليها ، وص ٢٤١ .
- (٦) ابن سلام الجهمى : «طبقات شعراء القاهرة» : دار المعارف ١٩٥٢ ص ٣٩ .
- (٧) وحتى مفهوم الجهمى المنهجى للطبقات يبدو أنه مبنى على حد بعيد على مبدأ تواجد القصيدة ككلمة أو رمز لانتاج شعري مرموق ، كما يشير إليه تقديره النسبى للشاعرين طرفة بن العبد وعبد بن الأبرص ، «طبقات» ، ص ٢٦ .
- (٨) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاهلي : «كتاب الجوهري» تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، القاهرة : مطبعة مصطفى البابى الحلبي وأولاده ، الطبعة الثالثة ، الجزء الثالث ١٩٦٥ ، ص ٩٨ .
- (٩) «ديوان ابن الفارض» ، بيروت : دار صادر - دار بيروت ١٣٧٦ هـ - ١٩٥٧ م ، ص ١٢٢ .
- (١٠) والشوق في شعر ابن الفارض فعلا أمامه وحل القضاء الذى هو بشرية وماديته ودرامه . ولكننا سرعان ما ننتبه إلى نقطة تناقض أو بالأحرى إلى نقطة توتر في هذا الإدراك الأول لأن ذلك الشوق كإشارة للجاء على الطريق السلطان لرحلة الشاعر الروحية يبدو وكأنه مذكور على مصدره وأنه في نهاية المسيرة لابد أن يندى الشاعر إلى النقطة التى ابتدأت منها رحلته ، وأيضاً لأن هذا الشوق ليس إلا حنيناً إلى الماضي الذى هو لدى الشاعر زمن تجريره الروحية الكبرى كما أنه بطريقة ضمنية زمن إقامته في الأرض المحرمة . وهكذا يكون شوق ابن الفارض كما يتجلى لنا من خلال بناء قصائده محاولة عودة إلى السعادة الأولى وتشخيصاً لجانب مهم من الرحلة في القصيدة العربية النموذجية ، وهي عين التجربة التى مازالت تتكرر منذ تكونت القصيدة وابتدأت رحلة الشاعر العربى . فيكون بالتالى حنين ابن الفارض حنيناً إلى البداية وحركة إلى الوراء كما يحدث كثيراً في الشعر الجاهلي وكما يحدث أكثر فأكثر في العصر الذى يمثلته ذو الرمة وفي شعر ذى الرمة بالذات . أما القضاء الذى يراه ابن الفارض ودرامه في صورة القدر أو كقيد بشرية المصدومة الكمال فهو العنصر للمساوى - أى المرادع المانع على سبيل انطلاق شوقه . فنوشك أن نراه بهذه الصفة أمام الشاعر الصورى القلق كما هو أيضا أمام الشاعر الجاهلي وهو يرد على حاله بأن حياته قضاء والقضاء مصرع ليس إلا ، ولكن بين القضاء والمصرع لحظات لامعة من مروءة ومجد وسيرة الحياة .
- (١١) القصيدة البائية للسيد بن ربيعة العمارى التى مطلعها : طافت أسبى أسبى بالرحال فقد هتج منى خيالاً طرباً تراها أرواح مثالي للقصيدة التى يمكننا تسميتها بقصيدة اللحاق بالمحبوبة والسعادة المقفوعة التى تمثلها المحبوبة . يمكن تنسيق المعاني والموضوعات والأقسام البائية في هذه القصيدة جريان تيار حنين مستديم نحو المحبوبة : هكذا ابتدأ بالنسب والذكر لزيارة طيف الخيال الذى يله استذكار الظن وانتقالاً بعد ذلك إلى رحلة الشاعر الصحرانية وأخيراً مشهد مراقبة البرق والشيم والمطر المحيى «لترغ من نبتة أسنهم» . وحتى بيتا القصيدة الأخيران

- اللذان يذكر الشاعر فيها قومه بنيرة الفخار ، نجدهما مرتبطين بحر القصيدة الخرن : فقد دعا الشاعر لقومه ببركة المطر المحيى مثلاً وما لغوم محبوبته . «ديوان السيد بن ربيعة العمارى» ، بيروت : دار صادر ، ١٩٦٦ م / ١٣٨٦ هـ ، ص ٢٠ - ٢٣ .
- (١٢) ضمن مجموعة أشعار ذى الرمة يمكننا أن نلفت النظر إلى القصائد التى يأن قسم الرجل فيها بمثابة حركة العودة إلى المحبوبة إلى ديارها أو بمثابة الالتحاق بالمحبوبة وهى نظمن . ومن خاصة تلك القصائد أيضاً أنها هتمة احتشاماً يرمز إلى شوق الشاعر الذى لم يقطع منذ مطلع القصيدة وإن جاز أن يكون التعبير عن هذا الشوق ضمنياً . فلذلك من بين تلك القصائد القصيدة رقم ١٠ والحاوية :
أسترلق منى سلام عليك
على الشئى والناسى بومة ونصح
ورقم ١٧ والحاوية :
يساد صبة لم يترك لنا صلا
تفادى السعد والخرج المارويد
ورقم ٦٦ والحاوية :
صليق عوجاً من صدور السراويل
بجسمه حزوى فاكبكيا في المنازل
(أما هموم الشاعر في هذه القصيدة فهى أوسع نطاقاً متجاوزة حدود الحنين إلى الشعور بأسلوب الحياة) .
ورقم ٧٥ والحاوية :
أسن ترسمت من عرقه منزلة
ماء الصبابة من صبيك مسجوم
«ديوان ذى الرمة» ، دمشق : المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر ، الطبعة الثالثة ١٣٨٤ هـ / ١٩٦٤ م ، ص ١٠٧ - ١٨٢ - ١٩٠ - ٥٧٧ - ٥٨٥ - ٦٥١ - ٦٦٩ .
- (١٣) «ديوان أبي الطيب المتن شريح أبي الفداء العكبرى» ، القاهرة : مصطفى البابى الحلبي وأولاده ، ١٣٩١ هـ / ١٩٧١ م ، الجزء الثالث ، ص ٣٥٠ .
- (١٤) الذى القى أثر التنى القضا لازماً بل مطرماً لما هو ابن حاله الأندلسى من حيث أنه جرد لقصيدة المدح تجريراً يكاد يكون مطلقاً من أى عناصر بنائية أو حتى أسلوبية لا تنتمى انتهاء مباشرة إلى المديح موضوعها ولغة وجوا . فتكون النتيجة وحدة شكلية لا يراها فيها إلا أن مثل هذا «التمازج» في حل مشكلة الشكل المعدل في الشعر العربى يشير لتساؤلات عديدة تخص جنود هذا الشعر الجمالية عنها .
- (١٥) انظر :
Stefan Sperl, "Islamic Kingship and Arabic Panegyric in the Early Ninth Century", *Journal of Arabic Literature*, 8 (1977), pp. 20-35.
- (١٦) الذى يربط بين نسب القصيدة النمطية وبين المروءة - أنه قبل أى اعتبار آخر - ذلك الجو الكئيب التاملى الذى يجعل اللفظ الشعري يتبع بمهابة تكاد تعزبه أو تجرده من خاصياته اللفظية ذاتها ، والذى يقضى من اللفظ الشعري عندئذ يذكروا بما هو الأقرب إلى الموسيقى . فنقول الموسيقى ليس لأن اللفظ الغنائى فعلاً يشبه الموسيقى وإنما لأننا نعتقد أصلاً أن ورق يفيدنا . أما الربط التاريخى والاشتقاقى بين الغنائية كمصطلح والغناء فهو مع صحته يبدو وكأنه موضوع جد عريض . وثمة صلة أخرى بين النسب والرواء لا تقل أهمية من صلة الجرومى صلة الإطار الزمنى المشترك الذى هو الماضى . بعد هذا التوافق الأول الذى لا يتم إلا عن طريق التجريد والتعميم يكون من البديهي أن تختلف الأنواع الشعرية في غنائيتها - خصوصاً لأن نوع المراثى في الشعر الجاهلي وما يليه مباشرة له فروق ذات ملامح شبه مستقلة ولكل فرع طريقته في مواجهة واقع فقدان الأساسى بأساليب وروود أفعال نفسية مختلفة بل متنافضة بعضها بعضاً .
- (١٧) يفتح فريد بن الصمة قصيدته الدالية الرثائية مطلع بشير إلى أنه (مع البيت الذى يليه) بقية موضوعية وأسلوبية من النسب الخاص بقصائد فريد رثائية : وأثر جديد الحبل من أم معبد . يعالجه أم أخلفت كل مؤهده . أما سائر

أي فترة من الزمن ، إما هو موقع هذا اللفظ داخل القصيدة من حيث البناء ، لأن المعاني في القصيدة لا تقع صدفة دون أن تتأثر بالمعنى الافتراضي لتطلق وتوقعها البنائي . فثبت لنا هذا الأمر أبو الفتح عثمان بن جني في نفاثه للقطعة الشعرية المشهورة التي أولها :

ولما قضينا من متى كل حاجة
وسمح بالأركان من هو مسح

ليقول إن قول الشاعر وكل حاجة وما يفيد منه أهل النسب والرقعة وفرد الأهواء والمقة ما لا يفيد غيرهم . . . ألا ترى أن من حوارج متى أشياء كثيرة غير ما الظاهر عليه والمعتاد فيه سواها ، لأن منها التلافي ، ومنها التشاكى ، ومنها التخل إلى غير ذلك مما هو تال له ، ومعقود الكون به . وكأنه صانع عن هذا الموضوع الذي أوما إليه ، وعقد فرضه عليه ، بقوله في آخر البيت «ومسح بالأركان من هو مسح» أي : إنها كانت حوائجنا التي قضيناها وأرانا التي أنقضيناها ، من هذا النحو الذي هو مسح الأركان

[والمصاحف ، القاهرة ، دار الكتب المصرية ، ١٩٥٢/١٣٧١ الجزء الأول ، ص ٢١٨ - ٢١٩] .
وقد أدرك ابن جني أن الشاعر حتى وإن صانع عن هذا الموضوع الذي أوما إليه ، فهو مع ذلك واع بما يفرضه التناقل البنائي من معناه الضمني الأوسع على المعنى الجزئي داخل ذلك التناقل ، وهذا المعنى الضمني لابد أن يرن رنينه شبه المستغل المتكون لمعنى القصيدة الكلي . وقد أدرك أهمية ملحوظة ابن جني ناقد آخر - وهو ضياء الدين بن الأثير - فاقبسها مرتين اقتباسا يكاد يكون حرفيا دون أن يذكر المصدر . انظر : «المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر» ، القاهرة : مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، ١٩٣٩/١٣٥٨ ، الجزء الأول ، ص ٣٥٣ - ٣٥٤ ، و«الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمتنوع» ، بغداد : المجمع العلمي العراقي ، ١٩٥٩/١٣٧٥ ، ص ٧٠ - ٧١ . وانظر أيضا :

G. J. H. Van Gelder, *Beyond the Line. Classical Arabic Literary Criticism on the Coherence and Unity of the Poem*, Leiden : E.J. Brill, 1982, pp. 135-6.

(٢٨) «ديوان عمر بن أبي ربيعة» بيروت : دار صادر - دار بيروت ١٣٨٥/١٩٦٦ ، ص ١٣٠ . وفي اختيار هذه الدلالة لكلمة «الصبا» كان يمكن لعمر ابن أبي ربيعة أن يشير إلى قول امرئ القيس في وصفه للظلم ، مثلا ، وذلك مع الضموض المقصود في قراءة وتسحفه للريح :

يجول سائق السبلات سربا
وتسجف ربح الصبا كل شسقي

[«ديوان امرئ القيس» ، بيروت : دار صادر ، ص ١٣٤] .

(٢٩) «ديوان عمر بن أبي ربيعة» ، ص ٢٩٤ .

(٣٠) وقد انتهينا إلى ذلك ، حتى وإن كان بطريقة نهائية غير مباشرة ، عند تذكرنا لما قاله أبو الفتح عثمان بن جني - وبعده ضياء الدين بن الأثير - من الحلفيات الدلالية لكلمة «الحاجة» في : «ولما قضينا من متى كل حاجة انظر فوق : ملحوظة رقم ٢٧ .

(٣١) «ديوان عمر بن أبي ربيعة» ، ص ١٤٦ .

(٣٢) «ديوان عمر بن أبي ربيعة» ، ص ١٤٦ .

(٣٣) «ديوان ابن الأثير» ، ص ٨٥ . ص ٨٥ : «صنع أبو العباس ثعلب وعمر بن حبيب ، تحقيق أحمد راتب النفاخ ، القاهرة : مكتبة دار المروية ١٣٧٨/١٩٥٩ ، ص ٨٥ .

(٣٤) «ديوان ابن زيدون ورسائله» ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية بالجامعة ، ١٩٥٧ ، ص ١٤٥ .

(٣٥) «موسوعة الشعر العربي» ، الشعر الجاهلي ، بيروت : شركة غياط للكتاب والنشر ١٩٧٤ ، المجلد الأول ، ص ٢٠١ - ٢٠٣ .

ويلزمنا هذا التواجد الموثوق به لعبارة «البلد القفار» - بهذا المعنى وبهذه

قصيدة فريد ليس فيها أثر من لغة النسب أو من معانيه . فيبقى المطلع منفصلا بل غير حضوي . أبو الفرج الأصبهاني : «كتاب الأخلاق» ، القاهرة : دار الشعب ، ١٩٦٩ ، المجلد العاشر ، ٣٤٧١ - ٣٤٧٥ .

(١٨) انظر من شعر حسان بن ثابت قصيدة أولها :

ألا بالكرم هل لنا حم دافع
وهل ما مضى من صالح الميثاق راجع

قالها الشاعر في يوم بدر قبل أن يتبلور أسلوبه هذا ، وقصيدة أخرى واضحة الأسلوب الرثائي المنسجم يكي فيها الرسول :

بطيئة رسم للرسول وسمه
منير وقد نغفر الرسوم وقبض

[ديوان حسان ابن ثابت ، بيروت : دار صادر ، ص ١٤٧ - ١٤٨ و ٥٤ - ٥٧] .

(١٩) انظر :

Ibrahim al-Sinjilawi, *The Lament for Fallen Cities : A Study of the Development of the Elegiac Genre in Classical Arabic Poetry*, Ph. D. dissertation, The University of Chicago, 1983.

(٢٠) محمد بن جرير الطبري : «تاريخ الطبري» ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة : دار المعارف ١٩٦٦ ، ٨ : ٤٤٨ - ٤٥٠ .

(٢١) أحمد بن محمد المقرئ التلمساني : «نفع الطب من غصن الأندلس الرطيب» بيروت دار صادر ، ١٣٨٨ هـ / ١٩٦٨ م ، المجلد الرابع ، ص ٤٨٩ - ٤٨٩ .

(٢٢) انظر على سبيل المثال قصيدة لمحمود سامي البارودي [«ديوان البارودي» الجزء الأول ، القاهرة : المطبعة الأميرية ، ١٩٥٤ ، ص ١٣١] ، أو قصيدتين معروف الرصافي : «نحن على المنطاد» و«في القطارة» [«ديوان الرصافي» ، بيروت : المكتبة الأهلية : ١٩١٠ ، ص ٣٢ - ٣٧ ، و ص ١٦٨ - ١٧٠] ، وقصيدة لحافظ إبراهيم يصف فيها رحلته إلى إيطاليا [«ديوان حافظ إبراهيم» ، القاهرة : دار الكتب المصرية ، ١٩٣٧ ، الجزء الأول ، ص ٢٢٧ - ٢٣٣] .

(٢٣) لم نجد مفهوم الشعر العمودي اصطلاحيا في لغة النقد العربية المصرية مع أنه تمتع بتداول ورواج جديرين في الممارك النقدية التي أثارها مدرسة الشعر الحر . فلا يستقر في ذهن من يعتبر هذا المصطلح في سياق الحديث إلا انطباعات عامة تدور حول بعض نواح شكلية تقليدية في الشعر العربي مثل مسألة الأبحر الخليلية ومسألة لزوم القافية ووحدها . هل الأكل يمكننا القول نسبة لمعنى هذا المصطلح في النقد الحديث أنه رغم غموضه يحاول أن يجر من وحى الناقد بما يشبه مفاهيم شكلية . أما النقاد القدماء فينقصهم هذا الوهم ، وحتى بعض الباحثين المعاصرين لأمراء في أنهم لا يدركون حدود مصطلح «عمود الشعر» كما استعمل هذا المصطلح قديما ، فيبدو لهم أنه ينص على مفاهيم شكلية أيضا مع أن الأمر ليس كذلك . فانظر مثلا : منصور جرج ، «حجم في مقاله» :

"Amūd 'al-Shi'r : Legitimization of Tradition" (Journal of Arabic Literature, 12 (1981), pp. 30-48).

(٢٤) أبو العلاء المعري : «شرح سقط الزند» القاهرة ، ١٩٤٧ ، الجزء الثاني ، المجلد الثالث ، ص ٩٧٤ .

(٢٥) لبدي بن ربيعة ، «الملعة» بيت ٢ .

(٢٦) وهذا هو الفرق بين مطلع قصيدة أحمد شوقي وبين بيت متشابه اللفظ والصيغة لكعب ابن زهير :

وأننى شبان صبح يرم وليلة
وما الدهر إلا شنب وشارقة

«شرح ديوان كعب بن زهير» ، القاهرة : دار الكتب المصرية ١٣٦٩/١٩٥٠ ، ص ٢٩١ .

(٢٧) الذي يجعلنا نفكر ها هنا في إقفار الموات مع أن الشاعر لا يذكر إلا ملاوة ،

القاهرة : دار المعارف بمصر ١٩٦٩ ، المجلد الثالث ، ص ٣٩٤ وما يليها (قصة رقم ٩٩) .

(٣٩) ما بلغت النظر بهذا الصدد هو أن الممنوح في هذه القصيدة ليس الخليفة العباسي بل الوزير محمد بن عبد الملك الزيت . فثبت لنا أبو تمام من خلال اختيار صورته الشعرية المكانة المحورية التي كان يشغلها ذلك الوزير في مراتب الدولة وفي شؤنها .

(٤٠) «ديوان مهيأ الديلم» ، القاهرة : دار الكتب المصرية ، الطبعة الأولى ، ١٣٥٠ - ١٩٣١ ، الجزء الرابع ، ص ٢٤ .

(٤١) مسلم بن الوليد : شرح ديوان صريع الغوالي ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٠ ، ص ١٧٢ ، قصة رقم ٢٩ .

(٤٢) مسلم بن الوليد : المصدر السابق ، ص ١٠٧ ، قصة رقم ١٢ .

(٤٣) «ديوان بشار بن برد» ، القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٠/١٣٦٩ الجزء الأول ، ص ١٤٧ - ١٤٨ .

(٤٤) انظر إلى انعكاس هذه الرؤية للأناقة لدى امرئ القيس في معلقته [بيت رقم ٤١] :

إلى مثلها يرنو الحليم صبا
إذا ما استكرت بين دوح وبحول

(٤٥) أبو تمام : «ديوان» ، الجزء الثاني ، ص ٣٩٤ - ٤٠٠ (قصة رقم ٩٩) .

الطريقة - أن نجد النظر في ترجمة عنوان قصيدة ت . ص . إليوت "The Waste Land" إلى اللغة العربية بالأرض الخراب ، أو أحيانا بالأرض الياب . فلا بأس بهذه الترجمة من ناحية الدقة اللغوية البحتة ، إلا أنه من ناحية الأصالة الاصطلاحية الخاصة بالشعر العربي قد يكون من الأفضل أن نرجع إلى الإمكانات الدلالية الموجودة في البلد الغفارة المعينة . وإن كان لنا في ضرورة إثبات المصطلح الأصيل للتذكير في هذا الصدد قول شاعر من المدرسة العلوية :

لطفة فرها شرك فبانت
تخلف وقد ضل الجشت
فا فرعان من بلد قفار
وعشها فركه الرياح
[«نيس بن الخوارج المجنون وميوانه» ، أنقرة : مطبعة الجمهورية التاريخية التركية ، ١٩٦٧ ، ص ٧٤] .

(٣٦) «ديوان ليد بن ربيعة المعمر» ، بيروت : دار صادر ، ص ١٦٥ .

(٣٧) أنظر : Suzanne Pinckney Stetkevych, "The Su'lok Poem : A Paradigm of Passage Manque" , Journal of the American Oriental Society, 104. # (1984), pp. 661-678.

(٣٨) «ديوان أبي تمام» ، بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبد الله عزام ،

قصيدة

«الأندلس الجديدة»

لأحمد شوقي

(مقارنة وصفية شعرية سوسولوجية)

١ - مداخل أولية وتوضيحات أساسية :

١ - ١ نعترض سبيل الدارس الأدب النص من النصوص الأدبية الشعرية المتداولة ضمن من الأسئلة المتداخلة والمتباينة ، سواء على مستوى النظرية (النظر) أو على مستوى الإجراء وضرائق التحليل . وتزيد هذه الأسئلة تعقداً عندما يتعلق الأمر بنص شعري ينتمى إشكالياً إلى جملة من أرباض نظرية الأدب (الأدبية) . وتاريخ الأدب ، وعصوره ، وقضاياه . وظواهره ، كنص (الأندلس الجديدة) - مثلاً - الذي يجتزل في نسيجه مكونات شعرية متعاشية من حيث الانتماء التكويني والعلائقي في جغرافية الشعر العربي . ذلك لأن الإمكانيات التحليلية المعاصرة في النقد البويطقي المعاصر تحمل هذا الانتماء الإشكالي بقدر ما يفتح على تعدد هذه الإمكانيات يمسد منطقاً مستقلاً ، قد يدعو إلى مجاوزة بدائه النقد التقليدي العربي ومسلماته ، ويدعو إلى العودة إليها - من حين إلى آخر - للحفر فيها ، وجعل الأوليات العامة تنسحب لتحل محلها أسئلة إضافية أخرى تفس جوهر الشعر والشعرية . ولن يتم هذا المنظور إلا عن طريق تطوير أسئلة الشكل الشعري ، وجعلها تصب في المكون الدلالي والرسالة الشعرية Le message poétique ؛ أي أن هذه الأسئلة تنبع (وقد اتجهت ضمناً) إلى تناول المظهر اللغوي بوصفه بنية في ترابنية النص قبل تشكل المظهر الدلالي ، وذلك بالبحث عن رمزية الأصوات الشعرية وقصدتها ، واختيار المرسل قبل التلطف والقول والكتابة .

١ - ٢

النصوص ، وأنه من الممكن مجاوزته عند رغبة الفصل بين (الشعر) والنظم بمفهومي التراسفي ، لتجنب التداخل بين المحايثة في القول والتعبير الشعريين من جهة ، و (الصنعة) التي تكون مجرد أسئلة مفصولة في محاوره نصروس غائبة ، أو ثقافة وإيديولوجية خاصة بانشاعر ، من جهة أخرى ، كما أن بعض النصوص - من جهة ثالثة - قد تنتج لنفسها قانوناً بيوتياً آخر غير المواد الصوتية والمعجم الخاص والتركيب والفصدية^(١) ، كقصيدة النثر ، أو الفصيدة التي تقوم على التنصبة الواحدة ، أو قصيدة الشعر آخر بعامه ، بمفهوميها النظري عند (نازك الملائكة) و (محمد النويهي) وغيرهما .

وإذا كانت هذه النزعة تفيد من النموذج اللساني الذي يعبر عن تحديد صورته لغة النص بما هي بنية ظاهرة ، وعلائق نحوية وصرفية وتركيبية ومعجمية ، فإن هذا لا يعني أن قيمة أي مستوى من هذه المستويات تفوق قيمة الآخر ، وأنه ينبغي التعامل معها حربياً لتحقيق مبدأ (الكلية) Totalité ، البيوت ، الذي يكلل التحليل الجزئي لكل عنصر من عناصر القول ، وإنما ينبغي - في تقديرى - تغليب كفة المستوى الذي قد يساعد على التوصل إلى الكشف عن ديناميكية اشتغال النص (في حد ذاته ومن أجل ذاته) بالنظر إلى معنى التورية والتوالد اللذين يحققهما . وهذا نستطيع القول بأن النموذج الذي يقدمه الأستاذ (محمد مفتاح)^(٢) ليس نموذجاً نهائياً ينطبق على جميع

١ - ٣

وإلى جانب هذه الخصوصية في تغليب مستوى دون آخر ، يصطلم الدارس بأسئلة أخرى لمس جانب سيروية الأدب والتطور الأدبي ، بخاصة عندما يتعلق الأمر بمفاهيم رسومية متوارثة ، نفتقر إلى الناطير ضمن سيروية التفكير الأدبي . ومن هنا نجد الدارس الأدبي نفسه محاصراً بأسئلة في داخل الأدبية وأخرى خارجها . ولذلك فإن مجرد استثمار تحريجات النقد (الشعري) الراهن لدى الغرب ليست كافية للخروج من المأزق المنتصب « دياكرونيا » منذ أن تم التأريخ للأدب العربي ، شعره ونثره . ولعل السبب الرئيسي يكمن في أن النقد الشعري المعاصر - لدى الغرب أساساً - يقوم على أساس سيروية قوامها امتلاك تاريخ أدبي منتظم ومكشوف ، في حين أن النقد الشعري العربي القائم والمتطور تحريبي لم يكتمل بعد ، أو أنه - إذا سلمنا بإمكانية اكتماله - نفتقر إلى المنطق القطائمي والاستمراري ، وهذا ما يشكل تداخلاً بين الشعري التاريخية ، والشعرية البنيوية .

١ - ٤

ويتج من هذه الخصوصية اللازمة عدم إمكان الحسم في القضايا النظرية والتطبيقية ، مادامت الظاهرة الأدبية لم تؤطر بعد ، كما ينتج عنها عدم توافر الشروط الأصولية لقيام تفكير بنيوي للأدب العربي لمجرد ، التأسيس المطلق ، ومجاوزة الماضي الثقافي . يضاف إلى ذلك انعدام الشرط المعرفي (الإستيمولوجي) في تبني هذا الموقف ، مادام عصر ما قبل البنيوية في داخل هذه السيروية لم تتحقق دافعيته ضمن جهاز العلوم الإنسانية والعلوم المساعدة العربية ، ووقائعها ؛ وهذا ما يدعو إلى إعادة القراءة بشقيها التاريخي والنظري . ولعل أبرز مسألة يمكن إثارتها في هذا الصدد هي مسألة « التجنيس » الأدبي ، التي تتحكم في التصنيف الممكن للأجناس الأدبية . وهي تتلبس بالنظرة الروحية والفكرية والمعرفية الخاصة بالطبقات السائدة والمسيطرة ، المتحكممة في علائق الإنتاج ، بما في ذلك علائق الإنتاج الفني والأدبي . ويضاف إلى هذا البعد كون الوقوف على مفهومين من قبيل « التعبير الشعري » و « رؤية العالم » في داخل القصيدة العربية الكلاسيكية والحديثة يتطلب أولاً تحديد طبيعة النص وتعريفها (أو تعريفه) . وتثار هنا أيضاً إمكانية الإفادة من التعريفات الراجعة للنص ، وأقربها تشخيصاً للجانب الإجرائي .

١ - ٥

وإذا كان من تحصيل الحاصل القول بأن أخذ الأدبي لتصور طبيعة النص هو أنه « بنية مغلقة » و « مستقلة » و « ذا لغة واحدة » (٣) monolingue ، إلى جانب أنه يحيل على حقل ثقافي ، فإن النص - بالإضافة إلى هذه التحديدات - (نظام إيحائي) connotatif (٤) ، لأنه يأتي في الدرجة الثانية بالنسبة إلى نظام دلالي آخر (٥) ، كما أنه نتاج قد اكتمل من حيث الكتابة ، وأنه يلتصق بالأدب ، ويمكن أن يدرس في علاقته بإنتاجه (ما قبل النص فيه) ، وفي صورة تجليه (ما بعد النص) (٦) . وتسمى (جوليا كريستيفا) Julia Kristeva هذه الثنائية « بالنص الأصل » أو النص الرحم والنواة ، و « النص الفرعي » ، أو النص المتولد من الأول ، على أساس أن الأول هو نظام يتضمن كل السيرويات السيميائية (٧) من حيث ثقل الغرائز وتوزيعها ،

والتفطيع الذي يمارسه على الجسد ، بالإضافة إلى النظام البيئي والاجتماعي اللذين يحيطان بالتكوين الفيزيولوجي ، ثم انبثاق ما هو رمزي (الذات - الموضوع) ، وهو ما يقتضي استخلاص محاولات القوة الدافعة في القول والتفطيم والنبر واختيار الحقول الدلالية (٨) . وبذلك يكون النص الأصل خلفية متضمنة اللغة التي يمكن أن تعد نصاً فرعياً في حين أن النص الثاني (أي الشعري) هو « بنية تخضع لقواعد التواصل ، وتفترض ذاتاً للتلفظ ومتقبلاً له » (٩) . وهكذا يتحول النص إلى « إجراء قولي » (١٠) ويزيد (توفان تودوروف) T. Todorov على ذلك موضوعاً عندما يعد النص الفرعي مجالاً « لتوظيف المعنى » Fonctionnement du sens (١١) ، الذي يصبح مجسداً في شكل « معنى مبنين يشتغل كما لو كان شاشة مخفي . . . لكن اللغة التواصلية تقوم فيه مؤشراً عليها ، وتنتج معنى دالاً عن طريق لعبة الحرق أو الانزياح » (١٢) ، في حين أن النص الأصل « توليد » واشتقاق من داخل نسيج مقولات اللغة (١٣) . وقريباً من هذه التخرجات التصورية نجد ما يقول به « يوري لوتمان » Y. Lotman في كتابه « بنية النص الفني » (جاليمار - ٧٣) من حيث علاقة النص باللغة بوصفها نظاماً قائماً في خلفيته ، يحاورها ويحتفظ بقرائنها وعلاماتها المحددة ، التي تجعلها قريباً منها في التداول ، كما تجعلها محسباً مادياً للتعبير المتفرع عن اللغة الطبيعية الأصل (١٤) . وهذا ما يجعل النص ذا بنية خارج نصية تراتبية في علاقته بالتعبير وحدوده بالنسبة للغة ، كما يجعله ذا طابع بنيوي ، « بمعنى أنه ليس مجرد أشياء ، بل علاقات بين الأشياء . . . وتنظيم . . . تنتج عنه علاقات تكاملية ، وينقسم إلى نصوص صغرى . . . يبدو كل واحد منها منظماً بطريقة مستقلة » وهذا ما يجعل عليه صفة « البنية » الثابتة بوصفها شكلاً ، والمتغيرة من حيث هي علائق (١٥) . ومن ثم تطلب لغة الوصف - من منظور منهجي - مراعاة التراتبية والاكتمال ، ثم الاختلاف ، على حسب ما يتطلبه التحليل (١٦) .

٢ - حول المفاهيم الإجرائية المستعملة وتحليل النص .

٢ - ١

يتعلق الأمر هنا بالسمي نحو تحقيق نوع من التجاوب والتوازن بين مطمحين هما :

أ - إيصال مصطلحين تحريبيين هما « التعبير الشعري » و « رؤية العالم » ، بما هما مقابل للتعبير النثري وغيره ، بوصفها انزياحاً écart داخل لغة أدبية لها نسيجها الأخلاقي - مثلاً - وإحداثياتها « الأسلوبية » ، في حقبة محددة من حقب تشكل الكتابة العربية سواء أكان ذلك في الشعر أو الرواية والقصيدة ثم في المسرح وغيره . وبالإضافة إلى ذلك الوقوف عند تشكل الرؤية بوصفها مجموعة تطلعات وخواطف (أحاسيس) وأفكار جمعت (قد تجمع) أفراد فئة محددة اجتماعياً ، في ظل محاولات نوحية تجعلها متعارضة مع فئات أخرى (١٧) ، واستعمال المصطلحين معا - التعبير الشعري والرؤية - بوصفها لغة واصفة لتفكيك بنية « الأندلس الجديدة » لأحمد شوقي (١٨) .

ب - مطمح الوصول إلى استنتاجات عامة يمكن تعميمها بالنسبة إلى نصوص مثالة داخل حركة مدرسة البعث بوصفها اتجاهات أدبية ،

الشعري ، وهي صورة تكرارية - من حيث « الأدلوجة » و « الرسالة » - لحرايات أخرى سبقت كل أزمة تعرض لها العالم العربي الإسلامي . وفي هذا اختزال وتجميع للواقع الحضاري في البلدان العربية الإسلامية ، على نحو ينتج عنه مراوغة الشاعر بين لحظتين متكررتين أصلاً ودوماً ، على حسب الوهم القائم في النص الشعري المدروس « لحظة استقرار ودهة وطمانينة ، تعقبها لحظة اضطراب وخلل وخوف دائم ، مع تأكيد أن هذا الاضطراب في وعي الشاعر هو اضطراب مصدره « الخارج » ولا ينبع من تضاريس « واقعه » المعيش . وهكذا تؤكد الوظيفة المرجعية الوظيفة الانفعالية الإبداعية (على حسب جاكسون) ، وتجعلها إلهامية في الوقت نفسه ، وذلك بهدف توريث المستقبل ، والتشويش على وعيه من حيث جعل الأندلس الغائبة حاضرة ؛ ومن ثم يقصد الشاعر (ويقصد عن سبق إصرار) إقناع المستقبل عن طريق البرهنة والاستدلالية ، وبصور تكاملية تحيل على لحظتي « الاستقرار والاضطراب » المتناويتين . ويبدأ هذا القصد منذ المقطع الأول عندما يصور الشاعر انقضاء الأيام :

٧ - ما بين مصرعها ومصرعك انقضت

فيما نحب ونكره الأيام ← التأسى

٨ - خلت القرون كليله وتصرمت

دول الفتوح كأنها أحلام ← التوثر .

وشبه ذلك ما جاء في البيت الحادي عشر والبيت الثالث عشر :

١١ - أترينهم هانوا وكان بعزمهم

وعلوهم يتخاضل الإسلام ← الاستقرار

١٣ - مازالت الأيام حتى بذلت

وتغير الساقى وحال الجاهل ← الاضطراب

٢ - ٤

نستجمل من هذا التفكيك الوصفي الموجز لبعض متراتبات القصيدة - بما هي نص مغلق ذو لغة واحدة - أن التعبير الشعري لدى (شوقي) يشكل حالة ملفوظ (أو قول *énoncé*) تتطابق فيه وتتزاوج إيديولوجيتان أساسيتان ، تنفرع منها إيديولوجيات ضمنية أخرى ، سنحاول الكشف عنها فيما بعد ، وهما : الإيديولوجية « الفنية » - الإستيطيقية ، من حيث اختيار النبرة والأسلوب واللغة والكتابة بالمفهوم البار (لدى بارت) ، ثم الإيديولوجية « الرؤيوية » بالمفهوم الجولدمان من حيث رؤية العالم والوعي . وهذا الانطباق - التزاوج بينها كفيلاً بأن يؤسس أول منطلق للرسالة بما هي « شعري » من جانب ، ووعي إيديولوجي من جانب ثانٍ . وبعبارة أخرى نقول إننا بإزاء حالة خطاب شعري متعدد اللغات (على حسب باخطين) ؛ فمن جهة هناك لغة شعرية تحاور لغة (لغات) نصوص غائبة فيها يشبه الناص الاختياري والقصدي في الآن نفسه ، مادام الشاعر يتهنى إلى مدرسة (البعث) الكلاسيكية ، ومن ثم يحتفظ بنبرة أسلوبية تستعيد « دقة » القصيدة العتيقة في التصوير والوصف والأبنية والتركيب ويحافظ عليها ، ومن ثم يجد نفسه مرغها على إعادة هدم معاجم لغوية

٤٧ - أوماتراهم ذبحوا جيرانهم

بين البيوت كأنهم أغنام

٤٨ - كم مريض في جحر نعمته غذا

وله على حد السيوف عظام

٤٩ - وصيبة هتكت خيلة طهرها

وتناثرت عن نوره الأكمام

٥٠ - وأخى ثمانين استبيح وقاره

لم يخن عنه الضعف والأعوام

٥١ - وجريح حرب ظامى وأدوه لم

يمطئهم جرح ذم وأوام

٥٢ - ومهاجرين تنكرت أوطانهم

ضلوا السبيل من الدهول وهاموا

٥٣ - السيف إن ركبوا الفرار سبيلهم

والنطع إن طلبوا القرار مقام

٥٤ - يتلفئون مودعين ديارهم

واللحظ ماء والديار خمرام

وهو مقطع شعري يقوم بوظيفتين هما :

الأولى : الانطلاق من بؤرة التعبير الشعري الذي وفرته - ومهدت له - الأبيات الأربعة الأولى في النص ، حيث تجسيد « الرمزي » و « تحويله » إلى « فعل » ، وهكذا تتولد عن معجم الانهيار (هوت ، نزل ، طويت ، هم ، أزرى ، يحط ، يسيل ، لا يلتأم) معاجم وصور شعرية تكرر هذه الحمولة وتؤكد لها على نحو تشاكي تكراري ، يفيد الديمومة المغلفة التي خلقتها بوصلة الوعي الموجه لدى (شوقي) ؛ أي جعل سقوط (أدنة) إسقاطاً تكرارياً لسقوط (الأندلس ١٤٩٢) ، وهي الحمولة التي تآلى لها لغة الشاعر بدافعية اختيار ما يزيد من أمر تهويل روح الندب . ومن ذلك :

- الذبح ومشهد الدماء (البيت ٤٧)

- التشنيل والوحشية (البيت ٤٨)

- الجريمة الأخلاقية (البيت ٤٩) .

- التشنيل (البيت ٥٠)

- الحرب (البيت ٥١)

- الهجرة والقتل (البيت ٥٢) .

- العنف والقتل والمطاردة (البيت ٥٣)

- الحسرة على مفارقة الأوطان (٥٤) .

وكلها « نيمات » (*Thèmes*) متولدة عن الإحالة القائمة في ما قبل النص بما هي ذريعة *prétexte* ومرجعية *et pré-texte* ، ومن ثم يتحقق المنحى التشاكي *isotopique* في اختيار النبرة الأسلوبية لدى شوقي ، التي تميل نحو التفسير والتعليق والتشخيص ؛ بحيث نحصل على المعادلة التالية :

تشاكي العنوان - تشاكي الأبيات الأربعة الأولى . . .

ثم :

تشاكي الأبيات الأربعة الأولى - تشاكي المقطع السابق ذكره (أى الأبيات من ٤٧ إلى ٥٤) .

والثانية : تجسيد صورة الحراب القائمة في خلفية النص وفي المعجم

الأفكار^(١٨) . [التأكيدات من عندي] .

إن مثل هذه الأبعاد التي تُشكّل مرجعية تتحكم في سنن الخطاب والأدلوجة - من خلال النص المدرّس - من شأنها أن تتخذ طابع « حوارية » أو « ردّجالي » Réplique polémique يتعارضان مع (ويتضمنان) جملة من المنظومات الذهنية والاجتماعية والسياسية - الفكرية التي صدرت (وتصدر) عنها فئات ، مختلفة منها « الوطنيون » و « الشعراء » - ومنهم البارودي وشوقي ، ومن سبّاهم ليفين « العناصر الديمقراطية الراديكالية من الضباط من طراز (عراق) »^(١٩) ، إلى جانب الملاك العقاربين الليبراليين من طراز شريف باشا^(٢٠) . وإذا كانت هاتان الفئتان الأخيرتان - العناصر الديمقراطية والملاك العقاربون - تعدان نفسيهما « وطنيين »^(٢١) ، فإن هذا لا يحول دون وجود التعارضات التي تحدثنا عنها سابقاً .

وبقدر ما يتعارض نصّ شوقي مع هذه المنظومات ، يترجم أحاسيس فئة « العلماء » - مثلاً - وتطلعاتهم ، على نحو ما يبدو من خلال رأى (ليفين) المشار إليه قبل قليل ، بخاصة « العلماء » المواليين للفكر المحافظ^(٢٢) ، وهم يمثلون الفئة التي تتعارض كذلك مع « فئة » (زمرة/ جماعة) أخرى كانت تلتقي مع تطلعات الفئات المذكورة فيما سبق ، ويمثلها جمال الدين الأفغان ، الذي تلتخص أفكاره وآراؤه في نقطتين هما : تحرير الأراضي الإسلامية من الاستعمار ، وتوحيد المسلمين في ظل سيادة النظام الدستوري^(٢٣) . وهذه الأسس نفسها هي التي كان يقوم عليها فكر رفاة الطهطاوي وغيره ، من حيث التوجه إلى مغالبة الاستبداد ، وتحقيق نوع من « الرقابة الشعبية » .

ولا ننسى ضمن هذا التفاعل الحوارى بين « اللغات الإيديولوجية » التي يضمّرها (ويستحضرها) نصّ (الأندلس الجديدة) - بما هو نص وراء النصّ meta — texte (على حسب « جاك ديبوا »)^(٢٤) ، وبما هو وثيقة (على حسب « ترفستان تسودوروف »)^(٢٥) - والتي يجمل عليها في خلفيته ، أن هناك استراتيجية إيديولوجية تراتبية (هرمية) في تصاعدها وانثائها وتغلب الكل على الجزئى فيها . وعليه فقد دعا الأفغان « المسلمين » إلى الوحدة تحت رعاية السلطان التركي في النضال ضد الاستعمار الأوروبي^(٢٦) . وإلى جانب هذا هناك مكون آخر قد يقرب الأفغان من النزعة الشيعية ، إما عن طريق النسب أو عن طريق الدراسة والأدبيات التي خلفها ؛ وهذا ما يجعل مواقفه الذهنية متلبسة بما قد يكون متولداً عن « النقية »^(٢٧) . وكل هذه القرائن والمؤشرات الملازمة من شأنها أن تجعل نصّ (الأندلس الجديدة) أشبه ما يكون بالعينة الإيديولوجية L'ideologème على حسب « كريستيفا »^(٢٨) ، التي تجعل من هذا النصّ « خطاباً يصبر موضوع تشخيص »^(٢٩) ؛ بمعنى أن صوت المتكلم في هذا النصّ - وهو الشاعر « هوية » - يعكس إلى جانب لغته لغة فرد اجتماعى محدد تاريخياً واجتماعياً^(٣٠) ؛ وهو صوت « المواطن المصرى المؤمّل » idéalise ، الذى يترجم شوقى في حبابه « وعيه » (وهى المواطن) الخاص الفعل وهو « يسمع » خبر سقوط أدرنة^(٣١) . ومفهوم « العينة الإيديولوجية » يفترض عد النصّ (الملفوظ الشعرى) إنتاجية une productivité ؛ بمعنى أن علاقته باللغة - كما تقول « كريستيفا » ، - هي علاقة توزيعية (أى علاقة هدم وبناء)^(٣٢) . ولا يمكن - من ثم - الإحاطة

جاهزة « احتفظت بها الذاكرة الأدبية » ، وعلى إعادة بنائها لصياغة نص آخر عن طريق التوليد والتوزيع وما يمكن أن نسميه « الاختلاف القصدى » - سلباً وإيجاباً - فيما يشبه الاستنساخ الأسلوبى الذى يتضمنه الآن باب واسع من ظاهرة « التناص » في دراسة الملفوظ الأدبى . ومن جهة ثانية تنتصب في نصّ شوقي ، الذى نحاول (حاولنا) مقارنته ، لغة أدبية تحقق تآلفاً وتعالقاً متمائلين بين إيديولوجية النصّ (إيديولوجية الشاعر الفنية والرؤىوية) ، وإيديولوجية الوعى باستثمار رمزية « أدرنة » ، وقد كانت من أمهات المدن العثمانية في مقدونيا ، وبها مقابر كثير من سلاطين آل عثمان ، وجاءت الأنباء بغلبة البلغار عليها في الحرب سنة ١٩١٢م^(٣٣) . وهذا التماثل هو الذى يؤكد مدى رغبة الشاعر في ترسيخ الإيديولوجية الفنية بجمعة شبكة من الإيديولوجيات الأخرى المبتوثة في ثنايا النصّ ، التي تحاول ترجمة ما هو « واقعى » إلى « متخيل » شعرى ، يكون أكثر مصداقية في منظور الشاعر ، عن طريق استلهم معجم شعرى مقبول ومركب للفظ « والتركيب ، والمعنى ، والدلالة ، والإيجاء دفعة واحدة » وتحويل صورة ما قبل النصّ إلى معجم السنى مطابق لوصف الحدث من المنظور ذاته ، وهذا مظهر من مظاهر « اللغة الإيديولوجية » النشأة في النصّ ، وعنها تترتب (وتتراتب في الآن نفسه) لغات إيديولوجية أخرى ، منها ما تمت الإشارة إليه بأن سقوط أدرنة يساوى خراب العالم العربى الإسلامى ويؤدى هذا الوعى - ضمن منطق النصّ - إلى متواليّة ثابتة بأساسها ، مؤداها أن الخراب ذاته يساوى الطوفان (بوصفه صورة من البيت الثانى - مثلاً) والسقوط والانحيار والانحدار و « فعل الأيام » (الدهر) والفجعة .

وكلها « تيمات » تشاكلية ، تؤكد استكانة الوعى الممكن ، وتراهن على وعى قائم مبرمج وموجه نحو نبذة التحويل ، وإن ظلت القصيدة في ثامها مثقلة بال تكرار والحشو بلاغياً . وتنهض إلى جانب هذه المظاهر لغة إيديولوجية محايثة أساسها القول بأن الخلافة العثمانية هي المقصودة - أقول المستهدفة - من هذه اللحظة التاريخية (١٩١٢) التي يرصدها الشاعر ، ولا يجهاها في الواقع ، وينطق بها غيائياً .

ويتولد عن هذه « اللغة المحايثة » منطق الدفاع عن الخلافة بما هي قانون لهذه اللغة ، ابتداء من البيت الخامس عشر إلى حدود البيت الحادى والعشرين^(٣٤) . وبالرغم من أن هذا المقطع متعلق بمخاطبة مقدونيا - على غرار مخاطبة الشاعر التقليدى للدوارس والأطلال الزائلة - فإنه لا يمكن أن تدرك الحمولة الإيديولوجية فيه إلا في ضوء ما يقابلها من تعارضات « أخرى » . ومن ذلك ما يتحدث عنه « ز . ل . ليفين » وهو يتناول بالتحليل موقف « الوطنيين » وطبيعة الفكر السياسى في مصر قاتلاً : وقد ناقش « الوطنيون » مسائل النظام السياسى المقبل في البلاد ، وكان أتباع « عراق » أنصاراً لشكل الحكم الجمهورى ولكنهم أهربوا عن خوفهم من أن يكون المصريون غير مهينين له بعد ، واكتفوا في نشاطهم السياسى بالسعى إلى إقامة نظام ملكى دستورى ، معتبرين إياه أكثر الأشكال قبولاً في ظل مستوى وهى المصريون السياسى القائم في ذلك الوقت^(٣٥) . ويعبر الشاعر (محمود سامى البارودى) عما يشبه ذلك تقريباً عندما يقول : « لقد كنا نترع منذ البداية الأولى لحركتنا إلى تحويل مصر إلى جمهورية صغيرة مثل سويسرا ، ثم تنضم إلينا فيما بعد سوريا والحجاز » ولكننا رأينا أن جزءاً من العلماء المتخلفين عن العصر غير مستعدين بالمرّة لتقبل هذه

العثمانية بوصفها رمزاً سياسياً وديناً ، ووجه يعكس إيديولوجية الفئات الشعبية الموالية لها . ومن هنا تتخذ لغة الشاعر - المتكلم في النص - صورة انصهار وانضمام بين عدة أصوات إيديولوجية ، تحيل على جداول شتى من الإيديولوجيات الذائبة ضمن اللغتين المتصالحتين ، أو على الأقل المتفتحتين إيديولوجياً على حد تراض من حيث الرؤية ، والمتصارعتين على مستوى الواقع المباشر ، على نحو يخلع على الخطاب الشعري في قصيدة (الأندلس الجديدة) صفة « خطاب توسطى » Discours médiatise لا يشكل فيه خطاب الشاعر سوى نبرة من نبراته ، وتنوع variation من تنوعاته ، مادام ينزاح قليلاً (وينحاز في الوقت نفسه) إلى إيديولوجية أخرى تسم اللغتين معاً ، وتلونها بخطاب شجي مباشر - طبيعته التسهيل في النص المدروس - يكون عادة عاطفياً ، ومثالياً ، ولكنه « يترجم مباشرة (ودون تحريف) رؤية للعالم وأحكاماً قيمة » (١٠) . ويوضح هذا الخطاب عندما يركز في النص على البعد العرفي أحياناً :

١٠ - مقدونيا والمسلمون عشيرة

كيف الخسولة فيك والأصنام ؟

إلا أن بعض قرائن هذا الخطاب المتضمن والمضمر قد تنحو منحى ثقافياً - معرفياً (وتلك لغة إيديولوجية أخرى كامنة في ثنايا النص) عندما يعتمد الشاعر العينة الإيديولوجية التي تستقى مجامعها من التاريخ فيقر الشاعر بلازمنية الخراب وسرمدية (١١) . وتزداد مظاهر الانصهار قوة عندما تلحم بهذه النبرة الإيديولوجية نبرة القول بالقدرة والحتمية (١٢) ، التي تستحضر نصوصاً غائبة ليست بعيدة عن قصائد البحري والرندي وكثير من شعراء الأندلس ، كابن عبدون في رائيته (الدهر يفجع بعد العين بالآثر) (١٣) ، أو شعراء من قبيل أحمد ابن محمد بن جزي الكلبي (١٤) ، وإسماعيل بن فرج الأنصاري الخزرجي (١٥) ، وغيرهم ، وهم الذين يتبنون من شعرهم مدى رمزية الدهر ووظيفته في الإقناع بالشرور المستمرة ، المتراكم بعضها فوق بعض (١٦) ، إلى جانب الوظيفة الإحالية (١٧) . وتقرن - في داخل نص شوقي الذي يحن - هذه اللغة الإيديولوجية (النواة المهيمنة) لغة جدالية من طينة أخرى ، هي لغة الحجاج والرذ عندما يقر الشاعر بمجابهة من يرفضون الإصلاح ، ويحكم عليهم بالوهم الذي يفيد عدم النضج (١٨) . ومع أننا قد نسلم بأن صوت الشاعر - من منظور باحثي بصدد توظيف مفهوم « الصوت » - هو الذي يستبد بهذه النبرة ، فإنها قد تسترقد من منابع مصدرية وأوساط لغوية واجتماعية أخرى كانت تعارض « النظام » وتدعو إلى إسقاط « الخلافة العثمانية » . وهذا ما يجعل « لغة النص الإيديولوجية » متعددة على مستوى الأصوات الإيديولوجية ، وعلى مستوى نبرات الخطاب ، الذي يشخص حالة « المروحة » بين مستويات عدة من الكلام « المذهبي » و« الشعبي » و« الأرستقراطي » ، كما يجعلها - لغة النص - تتلون بالتفجع تارة (كما في أغلب المقاطع التي استشهدنا بها في التحليل وفي العنوان ذاته) ، وتارة أخرى تحيل نحو نبرة « الأسى » والحسرة (كما في المقاطع ذاتها) ، وثالثة تعتمد على ذاكرة الشاعر كي « تقنع » « ورابعة » وتشدت ، Se subjectivise ، ثم خامسة تراهن على « الاحتجاج » المقرون بالسخرية والتحقير (وهم يقيد بعضهم بعضاً له) ، وسادسة تعلن عن نفسها في حوارية « مكتشفة

به إلا من خلال « مقولات منطقية أكثر مما هي لغوية صرف » (٣٣) ، بالإضافة إلى أنه نص « استبدال لنصوص ، أي تناسخ intertextualité ، ففي فضاء كل نص تتقاطع عدة ملفوظات يجهز بعضها على بعض عندما تدخل في نصوص أخرى (٣٤) . وهكذا تصبح العينة الإيديولوجية « وظيفة تناسخ » يمكن الاهتداء إليها ، وقد اتخذت صورها المادية بالنسبة لمختلف مستويات البنية في داخل كل نص ، وهي الوظيفة التي تتسع على امتداد سياق النص ، وتمنحه إحداثياته التاريخية والمرجعية .

٢ -

ومن شأن هذه التخريجات النظرية - التحليلية أن نعيننا على الكشف إجرائياً عن دينامية وظيفة النص على مستوى رؤية العالم في تقاطعها مع التعبير الشعري ، ومدى التماثل الذي يحققه « شوقي » عندما يختار معجماً شعرياً محدداً ، ويختار أسلوبية جاهزة القوالب ، وذلك لأن الكتابة - وضمنها الكتابة الشعرية - اختيار لنبرة وأخلافة إذا شئنا (٣٥) ، ثم هي « فعل للتضامن التاريخي » (٣٦) ، أو وظيفية ، إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع ، إنها اللغة الأدبية وقد حولها المقصد الاجتماعي (٣٧) ، كما أنها - الكتابة - مبدعة الشكل (٣٨) . وإذا كنا في بداية التحليل قد سلمنا بهرمة (هيراركية) النص وانقسامه إلى نصوص أخرى - كما يقول « يوري لوتمان » (٣٩) - فإنه من الممكن تقسيم هذا النص (الأندلس الجديدة) إلى وحدات مترابطة ، تزيدنا اقتناعاً بحصول « التماثل » الذي أثير منذ قليل ، على أساس أن الوحدة - النواة (الوحدة - البؤرة) ستظل دائماً هي العنوان بوصفه تشاكلاً أساسياً isotopie centrale يتفرع إلى تشاكلات فرعية صغرى تابعة له ، ولكنها تشكل توحداً دلالياً على المستوى الداخلي والخارجي . ولعل أبرز تساؤل منهجي يثار بهذا الصدد هو مدى تضمن العنوان دافعية مقنعة ، أو تمهيداً مندهم الذاتية والموضوعية من حيث التعبير الشعري القائم في النصوص بما هو بنية مغلقة ، ولكنه - في الآن نفسه - يحيل على « مرجعية » . إن عنوان (الأندلس الجديدة) يشخص أول بعد لاستحالة توافر التماسك الرؤيوي ، وذلك لأن إيجابية استحضار ما حدث للأندلس تنفيها سلبية اقتراحها بالجدلة ، ولا يمكن أن يتم مثل هذا الإسقاط إلا متى تم التسليم بوجود خطاب ضمني (وخفي) ، هو ما أشرنا إليه في السابق ، عندما وقفنا عند مسألة الوعي بالخراب - في (ما قبل النص) pré - texte التي تولدت لدى الشاعر عن تكرس منطق متوالية من الخرابات الأخرى ، التي يحيل عليها النص تاريخياً وسياسياً عندما يجعل سقوط أدرنة صيرورة أزلية أصابت ممالك أخرى في السابق . يقول شوقي :

٩ - والذهر لا يألو الممالك منذراً

فإذا غفلن فما عليه سلام

ومنطق استحالة توافر تماسك رؤيوي في بؤرة العنوان كاف للإبانة عن لغة إيديولوجية تشبه الرحم ، يتناسل منها المعجم الشعري ، وإليها يؤول ويؤول وهو يشيد معماريته . ويبدو أنها « لغة » تسلم بتكرارية الفجائع التي تتهدد الممالك ، وتتهدد العرب المسلمين ، ولذلك فإنها منذ البداية تتخذ لبوس خطاب ذي وجهين bifacial : وجه يعكس منطق الإيديولوجية الأرستقراطية الموالية للخلافة

« Dialogisme découvert »، كما في البيت الثامن والعشرين :

٢٢ - ومبشر بالصلح قلت : لعله
غير، عسى أن تصدق الأحلام

وهناك حالات أخرى نجسد ما يمكن أن نطلق عليه « تفرع اللغات الإيديولوجية »^(٤٩) . ومن ذلك - في نص (الأندلس الجديدة) - تلك اللغة التي تسيطر على المقطع الرابع ، وتشكل وعياً يسعى إلى أن يكون « كونياً » عندما يخاطب الشاعر النبي عيسى باستثناء البيت الثالث والأربعين

٣٩ - عيسى سبيلك رحمة وعبة
في العالمين وعصمة وسلام

٤٠ - ما كنت سفك الدماء ولا اسراً
هان الضمك عليه والأيتام

٤١ - بأحامل الآلام من هذا السورى
كثرت عليه باسمك الآلام

٤٢ - أنت الذي جعل العباد جميعهم
رجاً ، وباسمك تقطع الأرحام

٤٤ - النفس في دين الجميع دنية
والسلم عهد ، والقتال زمام

٤٥ - واليوم يهتف بالصليب عصائب
هم للإله وروحه ظلام

٤٦ - خلطوا صليبك والخناجر والمدى
كل أداة للأفئدة وحام

يؤسس هذا المقطع « التحتنص » لغة إيديولوجية تفرع بمسلمات حول « قيم المسيحية - الرحمة ، المحبة ، السلام ... » ، لكنها سرعان ما تنقلب إلى احتجاج وتأييد « مهذب » ، (البيت ٤٠) ،

ثم إلى لغة مناجاة وتذبة ، قبل أن تلتحم جميعها في لغة « التفسير » و« الوعظ » و« التنبية » (البيت ٤٤) ، وتتغلف كلها بخطاب « ذات » لا يقل شجى ومثالية عما سبقت الإشارة إليه ، وهو الخطاب - الرسالة Discours - message ، الذي يتوسط العشر السابع من النص ، ويترجم « إيديولوجياً » الشاعر مباشرة ، ابتداء من البيت السابع والخمسين إلى حدود البيت الثامن والثمانين ، وفيه نحس كوامن « التعاطف » مع سقوط أدنة ، وحمل الشاعر حل دعاة معارضى الإصلاح عن طريق الإشادة بالخلافة والتعريض بهم (في البيت ١٥ إلى البيت ٢٠) ، كما نحس بحث الشاعر عن عالم مغيب أصلاً ، في الوقت الذي تتهدد أحلامه وأحاسيسه وتطلعاته بدهشة الانهيارات التي (كانت) تؤذن بأفول الخلافة العثمانية ، وهذا ما يجعل رؤية العالم مأساوية ومشوبة بغلالة من الوجودية ، تريد أن تلتصق بما تبقى ، وتحافظ على تماسكها من خلال القيم التي يصدر عنها خطاب النص إجمالاً ، سواء على مستوى المعجم والصورة الفنية والكتابة ، أو على مستوى الرسالة التي تتخللها تقلبات اللغة الإيديولوجية ، ابتداء من العنوان بما هو بؤرة ، إلى نهاية النص . ومع أن شوقي يدارى هذه المأساوية بخطاب « أخلاقي » على غرار القصيدة « الوطنية » مثلاً ، فإنه يعيد إنتاج الموقف الشعوري النفس النمطي نفسه لدى الشاعر العربي القديم ، من حيث تركيبة النص من مقدمة ومجاورة وانتقال و« غرض رئيسي » ، والموقف الكلاسيكي « الحديث » ، من حيث إشاعة جو الكآبة والتفجع ، ومن ثم يدخل في حوارية - مقنعة وصریحة في الوقت نفسه - مع نصوص غالبية كثيرة ، سواء كانت شعرية تنتمي إلى الشعر بالمفهوم الحرقي ، أو إلى المفهوم بالمفهوم اللغوي - الاجتماعي الثقافي كما يتصور « باخثين » . وهو يصنع ذلك باختيار نبرة للكتابة تتم تحت « ضغط التاريخ والثقافة »^(٥٠) ، و« وسط نوع من المستودع اللازمي للأشكال الأدبية »^(٥١) . ومن هنا تستوى ذكرى « الحدث » - سقوط أدنة - وذكرى الكتابة التي « تظل مختلفة بذكرى استعمالها السابقة »^(٥٢) ، وتصير مسألة « البحث » في عمقها حواراً مع الموقف بالنسبة للنص والشاعر على السواء ، أو تصير هي الكتابة - الاختلاق ، صياغة ومعنى ورؤية .

الهوامش :

(٣) مدخل إلى التحليل النصي (بالفرنسية) - فرانسوا زجاردى / روبرلافون - لاروس ١٩٧٦ .

(٤) معنى أنه ذو لغة « ثانية » يتركب منها القول الشعري عند الإنجاز والصياغة .

(٥) « القاموس الموسوعي لعلوم اللغة » (بالفرنسية) - سري ١٩٧٢ - انظر مادة « نص » Texte ص ٣٧٥ .

(٦) معجم السيميائية Semiotique - جوزيف راى - ديبوف - بوف Puf مادة Texte (بالفرنسية) .

(١) انظر كتاب « في سيمياء الشعر القديم » دار الثقافة - الدار البيضاء - ١٩٨٢ .

(٢) نفسه - ص (٢٨) - انظر الترسمة المقننة بوصفها تصوراً للقرأة الشعرية مع تأكيد أن البحث في « القصيدة » ، Intentionnalite ، « لقي حد ذاته يحتاج إلى تبرير معرّف قد يجاوز اللغة الشعرية إلى اللغة الطبيعية . وبهذا قد ننحدر مجال بناء التصور النظرى لتحليل هذه اللغات واستخدامه في « الشعرية » ، لنفتح مجال فلسفة اللغة والمنطق و« الثقافة » .

- (٢٩) انظر الإستطيقا ونظرية الرواية - ميخائيل باختين - ص ١٥٣ جاليمار ١٩٧٨ - باريس .
- (٣٠) نفسه . الصفحة نفسها .
- (٣١) علينا ألا ننسى تعليق الهامش في (الشوقيات) ، وهو الوارد في الاستشهاد الرابع عشر في الكتاب ذاته . وجاءت الأنباء ... إلخ .
- (٣٢) و (٣٣) و (٣٤) - م . م . في هامش (٢٨) ، ص (٥٢) وما بعدها .
- (٣٥) انظر درجة الصفر للكتابة - بارت - ترجمة محمد براءة - ١٩٨٠ - الرباط ، ص ٣٦ .
- (٣٦) و (٣٧) و (٣٨) نفسه ، ص (٣٧) .
- (٣٩) انظر بنية النص الفني ، م . م . في هامش (٩) ، الفصل نفسه .
- (٤٠) الإستطيقا ونظرية الرواية - م . م . باختين . م . م . ص (١٢٣) .
- (٤١) عندما يقول شوقي مثلاً في البيت السادس :
- ٦- لم يُظَرِّمَها ، وهذا ماتم
لبسوا السواد عليك لبه وقاموا
- (٤٢) يقول الشاعر في البيت التاسع :
- ٩- والدمر لا يألو الممالك منلراً
لإذا خفلن لها عليه سلام
- (٤٣) انظر لذلك تحليلاً دقيقاً ومعمقاً في كتاب هـ في سيمياء الشعر القديم ، للدكتور محمد مفتاح . م . م . في الهامش رقم (١) .
- (٤٤) انظر الإحاطة ... ، ج ١ ، ص (١٥٧) .
- (٤٥) انظر الإحاطة ... ، ج ١ ، ص (٣٣٧) ومن خالص شعره في هذا الباب :
- نسبت حل علم بفائلة الدمر
ونعلم أن الخلق في قبضة الدمر
ونركن للندى اختاراً بفهرما
وحسبك من يرجو السقاء من الغدر
ونظل بالمزم الزمان سفاهة
فيوم إلى يوم ، وشهر إلى شهر
- (٤٦) انظر كتاب هـ في سيمياء الشعر القديم ، ص (٦١) إلى ص (١٣٨) بهذا تحليل هذه الوظيفة .
- (٤٧) نفسه - ص : ٥١ .
- (٤٨) انظر البيتين الثامن عشر والتاسع عشر :
- لو أنروا الإصلاح كنيت لمرشهم
ركنا حل هام النجوم
١٩- وهم يقيد بمفهم بمفها به
وليسوا هذا العالم الأوام
- (٤٩) انظر الإستطيقا ونظرية الرواية - م . م . باختين - فصل : التمدد اللغوي - من ص : ١٢٣ إلى ص : (١٥١) - جاليمار - ن . ر . ف . - باريس (٧٨) .
- (٥٠) درجة الصفر للكتابة - م . م . - ص (٣٨) .
- (٥١) نفسه - نفس الصفحة .
- (٥٢) نفسه - نفس الصفحة .

- (٧) ثورة اللغة الشعرية (بالفرنسية) - ص : ٨٣ - ٨٤ - ص : ١٩٧٤ .
- (٨) القاموس الموسوعي ... ص : ٤٤٧ .
- (٩) بنية النص الفني - ص (٨٩) وما بعدها . (بالفرنسية) .
- (١٠) نفسه ، ص (٩٤) .
- (١١) نفسه ، ص (٩٦) .
- (١٢) الإله الخفي - لوسيان جولدمان - جاليمار ٥٩ ، ص (٢٦) . (بالفرنسية) .
- (١٣) انظر الشوقيات لتبين عدد الأبيات ووضاها ، والكاليجرافي ، وتوزيعها على بياض الصفحات ، وتحتوي هذه القصيدة على (١٠٤) بيتاً .
- (١٤) انظر درجة الصفر للكتابة - (بالفرنسية) وترجمة محمد براءة - دار الطليعة وش . م . م . ن . م . ، أكتوبر (١٩٨٠) .
- (١٥) انظر الشوقيات ، ص : ٢٨٧ - التعليق الوارد بعد القصيدة في الهامش .
- (١٦) انظر قول الشاعر :
- ١٥- زممرك مفا للخلافة ناصبا
ومل للممالك راحة ومنام ؟
- ١٦- ويقول قوم كنيت أشام مورد
وأراك سائفة عليك زمام
- ١٧- ويرك داه الملك ناس جهالة
بالمك منهم حلة وسقام
- ١٨- لو أنروا الإصلاح كنيت لمرشهم
ركنا حل هام النجوم
- ١٩- وهم يقيد بمفهم بمفها به
وليسوا هذا العالم الأوام
- ٢٠- صور الحمى شقي ، وأقبحها إذا
نظرت بغير عيون
- ٢١- ولقد بقام من السيف ، وليس من
عشرات أخلاق الشعوب بقام
- (١٧) انظر كتاب د الفكر الاجتماعي والسياسي الحديث ، في لبنان وسوريا ومصر ، ص ١٧٩ - ترجمة بشير السباعي - دار ابن خلدون - ط : ١ - ١٩٧٨ .
- (١٨) و (١٩) و (٢٠) و (٢١) المرجع نفسه ، ص (١٧٦) .
- (٢٢) ولا ننسى أن جميع عمل الاتجاه التقليدي في الشعر العربي ينضون تحت لواء المحافظة ، بما هي ليدولوجية فنية .
- (٢٣) نفسه ، ص (١٣٥) - ثم كتاب د الفكر العربي في عصر النهضة - آلبيروت حوران ، دار النهار ، ١٩٧٧ ، ص ١٤٧ .
- (٢٤) انظر مجلة Littérature (أوب) ، عدد : ١٢ ، ص : ٣ إلى ص : ١١ ، ديسمبر ١٩٧٣ ، لاروس - باريس .
- (٢٥) انظر كتاب د Poétique ، سلسلة : ما البنوية ؟ - ص : ٩ - ص : ١٠ - ص : ١١ - ص : ١٢ - ص : ١٣ - ص : ١٤ - ص : ١٥ - ص : ١٦ - ص : ١٧ - ص : ١٨ - ص : ١٩ - ص : ٢٠ - ص : ٢١ - ص : ٢٢ - ص : ٢٣ - ص : ٢٤ - ص : ٢٥ - ص : ٢٦ - ص : ٢٧ - ص : ٢٨ - ص : ٢٩ - ص : ٣٠ - ص : ٣١ - ص : ٣٢ - ص : ٣٣ - ص : ٣٤ - ص : ٣٥ - ص : ٣٦ - ص : ٣٧ - ص : ٣٨ - ص : ٣٩ - ص : ٤٠ - ص : ٤١ - ص : ٤٢ - ص : ٤٣ - ص : ٤٤ - ص : ٤٥ - ص : ٤٦ - ص : ٤٧ - ص : ٤٨ - ص : ٤٩ - ص : ٥٠ - ص : ٥١ - ص : ٥٢ - ص : ٥٣ - ص : ٥٤ - ص : ٥٥ - ص : ٥٦ - ص : ٥٧ - ص : ٥٨ - ص : ٥٩ - ص : ٦٠ - ص : ٦١ - ص : ٦٢ - ص : ٦٣ - ص : ٦٤ - ص : ٦٥ - ص : ٦٦ - ص : ٦٧ - ص : ٦٨ - ص : ٦٩ - ص : ٧٠ - ص : ٧١ - ص : ٧٢ - ص : ٧٣ - ص : ٧٤ - ص : ٧٥ - ص : ٧٦ - ص : ٧٧ - ص : ٧٨ - ص : ٧٩ - ص : ٨٠ - ص : ٨١ - ص : ٨٢ - ص : ٨٣ - ص : ٨٤ - ص : ٨٥ - ص : ٨٦ - ص : ٨٧ - ص : ٨٨ - ص : ٨٩ - ص : ٩٠ - ص : ٩١ - ص : ٩٢ - ص : ٩٣ - ص : ٩٤ - ص : ٩٥ - ص : ٩٦ - ص : ٩٧ - ص : ٩٨ - ص : ٩٩ - ص : ١٠٠ - ص : ١٠١ - ص : ١٠٢ - ص : ١٠٣ - ص : ١٠٤ - ص : ١٠٥ - ص : ١٠٦ - ص : ١٠٧ - ص : ١٠٨ - ص : ١٠٩ - ص : ١١٠ - ص : ١١١ - ص : ١١٢ - ص : ١١٣ - ص : ١١٤ - ص : ١١٥ - ص : ١١٦ - ص : ١١٧ - ص : ١١٨ - ص : ١١٩ - ص : ١٢٠ - ص : ١٢١ - ص : ١٢٢ - ص : ١٢٣ - ص : ١٢٤ - ص : ١٢٥ - ص : ١٢٦ - ص : ١٢٧ - ص : ١٢٨ - ص : ١٢٩ - ص : ١٣٠ - ص : ١٣١ - ص : ١٣٢ - ص : ١٣٣ - ص : ١٣٤ - ص : ١٣٥ - ص : ١٣٦ - ص : ١٣٧ - ص : ١٣٨ - ص : ١٣٩ - ص : ١٤٠ - ص : ١٤١ - ص : ١٤٢ - ص : ١٤٣ - ص : ١٤٤ - ص : ١٤٥ - ص : ١٤٦ - ص : ١٤٧ - ص : ١٤٨ - ص : ١٤٩ - ص : ١٥٠ - ص : ١٥١ - ص : ١٥٢ - ص : ١٥٣ - ص : ١٥٤ - ص : ١٥٥ - ص : ١٥٦ - ص : ١٥٧ - ص : ١٥٨ - ص : ١٥٩ - ص : ١٦٠ - ص : ١٦١ - ص : ١٦٢ - ص : ١٦٣ - ص : ١٦٤ - ص : ١٦٥ - ص : ١٦٦ - ص : ١٦٧ - ص : ١٦٨ - ص : ١٦٩ - ص : ١٧٠ - ص : ١٧١ - ص : ١٧٢ - ص : ١٧٣ - ص : ١٧٤ - ص : ١٧٥ - ص : ١٧٦ - ص : ١٧٧ - ص : ١٧٨ - ص : ١٧٩ - ص : ١٨٠ - ص : ١٨١ - ص : ١٨٢ - ص : ١٨٣ - ص : ١٨٤ - ص : ١٨٥ - ص : ١٨٦ - ص : ١٨٧ - ص : ١٨٨ - ص : ١٨٩ - ص : ١٩٠ - ص : ١٩١ - ص : ١٩٢ - ص : ١٩٣ - ص : ١٩٤ - ص : ١٩٥ - ص : ١٩٦ - ص : ١٩٧ - ص : ١٩٨ - ص : ١٩٩ - ص : ٢٠٠ - ص : ٢٠١ - ص : ٢٠٢ - ص : ٢٠٣ - ص : ٢٠٤ - ص : ٢٠٥ - ص : ٢٠٦ - ص : ٢٠٧ - ص : ٢٠٨ - ص : ٢٠٩ - ص : ٢١٠ - ص : ٢١١ - ص : ٢١٢ - ص : ٢١٣ - ص : ٢١٤ - ص : ٢١٥ - ص : ٢١٦ - ص : ٢١٧ - ص : ٢١٨ - ص : ٢١٩ - ص : ٢٢٠ - ص : ٢٢١ - ص : ٢٢٢ - ص : ٢٢٣ - ص : ٢٢٤ - ص : ٢٢٥ - ص : ٢٢٦ - ص : ٢٢٧ - ص : ٢٢٨ - ص : ٢٢٩ - ص : ٢٣٠ - ص : ٢٣١ - ص : ٢٣٢ - ص : ٢٣٣ - ص : ٢٣٤ - ص : ٢٣٥ - ص : ٢٣٦ - ص : ٢٣٧ - ص : ٢٣٨ - ص : ٢٣٩ - ص : ٢٤٠ - ص : ٢٤١ - ص : ٢٤٢ - ص : ٢٤٣ - ص : ٢٤٤ - ص : ٢٤٥ - ص : ٢٤٦ - ص : ٢٤٧ - ص : ٢٤٨ - ص : ٢٤٩ - ص : ٢٥٠ - ص : ٢٥١ - ص : ٢٥٢ - ص : ٢٥٣ - ص : ٢٥٤ - ص : ٢٥٥ - ص : ٢٥٦ - ص : ٢٥٧ - ص : ٢٥٨ - ص : ٢٥٩ - ص : ٢٦٠ - ص : ٢٦١ - ص : ٢٦٢ - ص : ٢٦٣ - ص : ٢٦٤ - ص : ٢٦٥ - ص : ٢٦٦ - ص : ٢٦٧ - ص : ٢٦٨ - ص : ٢٦٩ - ص : ٢٧٠ - ص : ٢٧١ - ص : ٢٧٢ - ص : ٢٧٣ - ص : ٢٧٤ - ص : ٢٧٥ - ص : ٢٧٦ - ص : ٢٧٧ - ص : ٢٧٨ - ص : ٢٧٩ - ص : ٢٨٠ - ص : ٢٨١ - ص : ٢٨٢ - ص : ٢٨٣ - ص : ٢٨٤ - ص : ٢٨٥ - ص : ٢٨٦ - ص : ٢٨٧ - ص : ٢٨٨ - ص : ٢٨٩ - ص : ٢٩٠ - ص : ٢٩١ - ص : ٢٩٢ - ص : ٢٩٣ - ص : ٢٩٤ - ص : ٢٩٥ - ص : ٢٩٦ - ص : ٢٩٧ - ص : ٢٩٨ - ص : ٢٩٩ - ص : ٣٠٠ - ص : ٣٠١ - ص : ٣٠٢ - ص : ٣٠٣ - ص : ٣٠٤ - ص : ٣٠٥ - ص : ٣٠٦ - ص : ٣٠٧ - ص : ٣٠٨ - ص : ٣٠٩ - ص : ٣١٠ - ص : ٣١١ - ص : ٣١٢ - ص : ٣١٣ - ص : ٣١٤ - ص : ٣١٥ - ص : ٣١٦ - ص : ٣١٧ - ص : ٣١٨ - ص : ٣١٩ - ص : ٣٢٠ - ص : ٣٢١ - ص : ٣٢٢ - ص : ٣٢٣ - ص : ٣٢٤ - ص : ٣٢٥ - ص : ٣٢٦ - ص : ٣٢٧ - ص : ٣٢٨ - ص : ٣٢٩ - ص : ٣٣٠ - ص : ٣٣١ - ص : ٣٣٢ - ص : ٣٣٣ - ص : ٣٣٤ - ص : ٣٣٥ - ص : ٣٣٦ - ص : ٣٣٧ - ص : ٣٣٨ - ص : ٣٣٩ - ص : ٣٤٠ - ص : ٣٤١ - ص : ٣٤٢ - ص : ٣٤٣ - ص : ٣٤٤ - ص : ٣٤٥ - ص : ٣٤٦ - ص : ٣٤٧ - ص : ٣٤٨ - ص : ٣٤٩ - ص : ٣٥٠ - ص : ٣٥١ - ص : ٣٥٢ - ص : ٣٥٣ - ص : ٣٥٤ - ص : ٣٥٥ - ص : ٣٥٦ - ص : ٣٥٧ - ص : ٣٥٨ - ص : ٣٥٩ - ص : ٣٦٠ - ص : ٣٦١ - ص : ٣٦٢ - ص : ٣٦٣ - ص : ٣٦٤ - ص : ٣٦٥ - ص : ٣٦٦ - ص : ٣٦٧ - ص : ٣٦٨ - ص : ٣٦٩ - ص : ٣٧٠ - ص : ٣٧١ - ص : ٣٧٢ - ص : ٣٧٣ - ص : ٣٧٤ - ص : ٣٧٥ - ص : ٣٧٦ - ص : ٣٧٧ - ص : ٣٧٨ - ص : ٣٧٩ - ص : ٣٨٠ - ص : ٣٨١ - ص : ٣٨٢ - ص : ٣٨٣ - ص : ٣٨٤ - ص : ٣٨٥ - ص : ٣٨٦ - ص : ٣٨٧ - ص : ٣٨٨ - ص : ٣٨٩ - ص : ٣٩٠ - ص : ٣٩١ - ص : ٣٩٢ - ص : ٣٩٣ - ص : ٣٩٤ - ص : ٣٩٥ - ص : ٣٩٦ - ص : ٣٩٧ - ص : ٣٩٨ - ص : ٣٩٩ - ص : ٤٠٠ - ص : ٤٠١ - ص : ٤٠٢ - ص : ٤٠٣ - ص : ٤٠٤ - ص : ٤٠٥ - ص : ٤٠٦ - ص : ٤٠٧ - ص : ٤٠٨ - ص : ٤٠٩ - ص : ٤١٠ - ص : ٤١١ - ص : ٤١٢ - ص : ٤١٣ - ص : ٤١٤ - ص : ٤١٥ - ص : ٤١٦ - ص : ٤١٧ - ص : ٤١٨ - ص : ٤١٩ - ص : ٤٢٠ - ص : ٤٢١ - ص : ٤٢٢ - ص : ٤٢٣ - ص : ٤٢٤ - ص : ٤٢٥ - ص : ٤٢٦ - ص : ٤٢٧ - ص : ٤٢٨ - ص : ٤٢٩ - ص : ٤٣٠ - ص : ٤٣١ - ص : ٤٣٢ - ص : ٤٣٣ - ص : ٤٣٤ - ص : ٤٣٥ - ص : ٤٣٦ - ص : ٤٣٧ - ص : ٤٣٨ - ص : ٤٣٩ - ص : ٤٤٠ - ص : ٤٤١ - ص : ٤٤٢ - ص : ٤٤٣ - ص : ٤٤٤ - ص : ٤٤٥ - ص : ٤٤٦ - ص : ٤٤٧ - ص : ٤٤٨ - ص : ٤٤٩ - ص : ٤٥٠ - ص : ٤٥١ - ص : ٤٥٢ - ص : ٤٥٣ - ص : ٤٥٤ - ص : ٤٥٥ - ص : ٤٥٦ - ص : ٤٥٧ - ص : ٤٥٨ - ص : ٤٥٩ - ص : ٤٦٠ - ص : ٤٦١ - ص : ٤٦٢ - ص : ٤٦٣ - ص : ٤٦٤ - ص : ٤٦٥ - ص : ٤٦٦ - ص : ٤٦٧ - ص : ٤٦٨ - ص : ٤٦٩ - ص : ٤٧٠ - ص : ٤٧١ - ص : ٤٧٢ - ص : ٤٧٣ - ص : ٤٧٤ - ص : ٤٧٥ - ص : ٤٧٦ - ص : ٤٧٧ - ص : ٤٧٨ - ص : ٤٧٩ - ص : ٤٨٠ - ص : ٤٨١ - ص : ٤٨٢ - ص : ٤٨٣ - ص : ٤٨٤ - ص : ٤٨٥ - ص : ٤٨٦ - ص : ٤٨٧ - ص : ٤٨٨ - ص : ٤٨٩ - ص : ٤٩٠ - ص : ٤٩١ - ص : ٤٩٢ - ص : ٤٩٣ - ص : ٤٩٤ - ص : ٤٩٥ - ص : ٤٩٦ - ص : ٤٩٧ - ص : ٤٩٨ - ص : ٤٩٩ - ص : ٥٠٠ - ص : ٥٠١ - ص : ٥٠٢ - ص : ٥٠٣ - ص : ٥٠٤ - ص : ٥٠٥ - ص : ٥٠٦ - ص : ٥٠٧ - ص : ٥٠٨ - ص : ٥٠٩ - ص : ٥١٠ - ص : ٥١١ - ص : ٥١٢ - ص : ٥١٣ - ص : ٥١٤ - ص : ٥١٥ - ص : ٥١٦ - ص : ٥١٧ - ص : ٥١٨ - ص : ٥١٩ - ص : ٥٢٠ - ص : ٥٢١ - ص : ٥٢٢ - ص : ٥٢٣ - ص : ٥٢٤ - ص : ٥٢٥ - ص : ٥٢٦ - ص : ٥٢٧ - ص : ٥٢٨ - ص : ٥٢٩ - ص : ٥٣٠ - ص : ٥٣١ - ص : ٥٣٢ - ص : ٥٣٣ - ص : ٥٣٤ - ص : ٥٣٥ - ص : ٥٣٦ - ص : ٥٣٧ - ص : ٥٣٨ - ص : ٥٣٩ - ص : ٥٤٠ - ص : ٥٤١ - ص : ٥٤٢ - ص : ٥٤٣ - ص : ٥٤٤ - ص : ٥٤٥ - ص : ٥٤٦ - ص : ٥٤٧ - ص : ٥٤٨ - ص : ٥٤٩ - ص : ٥٥٠ - ص : ٥٥١ - ص : ٥٥٢ - ص : ٥٥٣ - ص : ٥٥٤ - ص : ٥٥٥ - ص : ٥٥٦ - ص : ٥٥٧ - ص : ٥٥٨ - ص : ٥٥٩ - ص : ٥٦٠ - ص : ٥٦١ - ص : ٥٦٢ - ص : ٥٦٣ - ص : ٥٦٤ - ص : ٥٦٥ - ص : ٥٦٦ - ص : ٥٦٧ - ص : ٥٦٨ - ص : ٥٦٩ - ص : ٥٧٠ - ص : ٥٧١ - ص : ٥٧٢ - ص : ٥٧٣ - ص : ٥٧٤ - ص : ٥٧٥ - ص : ٥٧٦ - ص : ٥٧٧ - ص : ٥٧٨ - ص : ٥٧٩ - ص : ٥٨٠ - ص : ٥٨١ - ص : ٥٨٢ - ص : ٥٨٣ - ص : ٥٨٤ - ص : ٥٨٥ - ص : ٥٨٦ - ص : ٥٨٧ - ص : ٥٨٨ - ص : ٥٨٩ - ص : ٥٩٠ - ص : ٥٩١ - ص : ٥٩٢ - ص : ٥٩٣ - ص : ٥٩٤ - ص : ٥٩٥ - ص : ٥٩٦ - ص : ٥٩٧ - ص : ٥٩٨ - ص : ٥٩٩ - ص : ٦٠٠ - ص : ٦٠١ - ص : ٦٠٢ - ص : ٦٠٣ - ص : ٦٠٤ - ص : ٦٠٥ - ص : ٦٠٦ - ص : ٦٠٧ - ص : ٦٠٨ - ص : ٦٠٩ - ص : ٦١٠ - ص : ٦١١ - ص : ٦١٢ - ص : ٦١٣ - ص : ٦١٤ - ص : ٦١٥ - ص : ٦١٦ - ص : ٦١٧ - ص : ٦١٨ - ص : ٦١٩ - ص : ٦٢٠ - ص : ٦٢١ - ص : ٦٢٢ - ص : ٦٢٣ - ص : ٦٢٤ - ص : ٦٢٥ - ص : ٦٢٦ - ص : ٦٢٧ - ص : ٦٢٨ - ص : ٦٢٩ - ص : ٦٣٠ - ص : ٦٣١ - ص : ٦٣٢ - ص : ٦٣٣ - ص : ٦٣٤ - ص : ٦٣٥ - ص : ٦٣٦ - ص : ٦٣٧ - ص : ٦٣٨ - ص : ٦٣٩ - ص : ٦٤٠ - ص : ٦٤١ - ص : ٦٤٢ - ص : ٦٤٣ - ص : ٦٤٤ - ص : ٦٤٥ - ص : ٦٤٦ - ص : ٦٤٧ - ص : ٦٤٨ - ص : ٦٤٩ - ص : ٦٥٠ - ص : ٦٥١ - ص : ٦٥٢ - ص : ٦٥٣ - ص : ٦٥٤ - ص : ٦٥٥ - ص : ٦٥٦ - ص : ٦٥٧ - ص : ٦٥٨ - ص : ٦٥٩ - ص : ٦٦٠ - ص : ٦٦١ - ص : ٦٦٢ - ص : ٦٦٣ - ص : ٦٦٤ - ص : ٦٦٥ - ص : ٦٦٦ - ص : ٦٦٧ - ص : ٦٦٨ - ص : ٦٦٩ - ص : ٦٧٠ - ص : ٦٧١ - ص : ٦٧٢ - ص : ٦٧٣ - ص : ٦٧٤ - ص : ٦٧٥ - ص : ٦٧٦ - ص : ٦٧٧ - ص : ٦٧٨ - ص : ٦٧٩ - ص : ٦٨٠ - ص : ٦٨١ - ص : ٦٨٢ - ص : ٦٨٣ - ص : ٦٨٤ - ص : ٦٨٥ - ص : ٦٨٦ - ص : ٦٨٧ - ص : ٦٨٨ - ص : ٦٨٩ - ص : ٦٩٠ - ص : ٦٩١ - ص : ٦٩٢ - ص : ٦٩٣ - ص : ٦٩٤ - ص : ٦٩٥ - ص : ٦٩٦ - ص : ٦٩٧ - ص : ٦٩٨ - ص : ٦٩٩ - ص : ٧٠٠ - ص : ٧٠١ - ص : ٧٠٢ - ص : ٧٠٣ - ص : ٧٠٤ - ص : ٧٠٥ - ص : ٧٠٦ - ص : ٧٠٧ - ص : ٧٠٨ - ص : ٧٠٩ - ص : ٧١٠ - ص : ٧١١ - ص : ٧١٢ - ص : ٧١٣ - ص : ٧١٤ - ص : ٧١٥ - ص : ٧١٦ - ص : ٧١٧ - ص : ٧١٨ - ص : ٧١٩ - ص : ٧٢٠ - ص : ٧٢١ - ص : ٧٢٢ - ص : ٧٢٣ - ص : ٧٢٤ - ص : ٧٢٥ - ص : ٧٢٦ - ص : ٧٢٧ - ص : ٧٢٨ - ص : ٧٢٩ - ص : ٧٣٠ - ص : ٧٣١ - ص : ٧٣٢ - ص : ٧٣٣ - ص : ٧٣٤ - ص : ٧٣٥ - ص : ٧٣٦ - ص : ٧٣٧ - ص : ٧٣٨ - ص : ٧٣٩ - ص : ٧٤٠ - ص : ٧٤١ - ص : ٧٤٢ - ص : ٧٤٣ - ص : ٧٤٤ - ص : ٧٤٥ - ص : ٧٤٦ - ص : ٧٤٧ - ص : ٧٤٨ - ص : ٧٤٩ - ص : ٧٥٠ - ص : ٧٥١ - ص : ٧٥٢ - ص : ٧٥٣ - ص : ٧٥٤ - ص : ٧٥٥ - ص : ٧٥٦ - ص : ٧٥٧ - ص : ٧٥٨ - ص : ٧٥٩ - ص : ٧٦٠ - ص : ٧٦١ - ص : ٧٦٢ - ص : ٧٦٣ - ص : ٧٦٤ - ص : ٧٦٥ - ص : ٧٦٦ - ص : ٧٦٧ - ص : ٧٦٨ - ص : ٧٦٩ - ص : ٧٧٠ - ص : ٧٧١ - ص : ٧٧٢ - ص : ٧٧٣ - ص : ٧٧٤ - ص : ٧٧٥ - ص : ٧٧٦ - ص : ٧٧٧ - ص : ٧٧٨ - ص : ٧٧٩ - ص : ٧٨٠ - ص : ٧٨١ - ص : ٧٨٢ - ص : ٧٨٣ - ص : ٧٨٤ - ص : ٧٨٥ - ص : ٧٨٦ - ص : ٧٨٧ - ص : ٧٨٨ - ص : ٧٨٩ - ص : ٧٩٠ - ص : ٧٩١ - ص : ٧٩٢ - ص : ٧٩٣ - ص : ٧٩٤ - ص : ٧٩٥ - ص : ٧٩٦ - ص : ٧٩٧ - ص : ٧٩٨ - ص : ٧٩٩ - ص : ٨٠٠ - ص : ٨٠١ - ص : ٨٠٢ - ص : ٨٠٣ - ص : ٨٠٤ - ص : ٨٠٥ - ص : ٨٠٦ - ص : ٨٠٧ - ص : ٨٠٨ - ص : ٨٠٩ - ص : ٨١٠ - ص : ٨١١ - ص : ٨١٢ - ص : ٨١٣ - ص : ٨١٤ - ص : ٨١٥ - ص : ٨١٦ - ص : ٨١٧ - ص : ٨١٨ - ص : ٨١٩ - ص : ٨٢٠ - ص : ٨٢١ - ص : ٨٢٢ - ص : ٨٢٣ - ص : ٨٢٤ - ص : ٨٢٥ - ص : ٨٢٦ - ص : ٨٢٧ - ص : ٨٢٨ - ص : ٨٢٩ - ص : ٨٣٠ - ص : ٨٣١ - ص : ٨٣٢ - ص : ٨٣٣ - ص : ٨٣٤ - ص : ٨٣٥ - ص : ٨٣٦ - ص : ٨٣٧ - ص : ٨٣٨ - ص : ٨٣٩ - ص : ٨٤٠ - ص : ٨٤١ - ص : ٨٤٢ - ص : ٨٤٣ - ص : ٨٤٤ - ص : ٨٤٥ - ص : ٨٤٦ - ص : ٨٤٧ - ص : ٨٤٨ - ص : ٨٤٩ - ص : ٨٥٠ - ص : ٨٥١ - ص : ٨٥٢ - ص : ٨٥٣ - ص : ٨٥٤ - ص : ٨٥٥ - ص : ٨٥٦ - ص : ٨٥٧ - ص : ٨٥٨ - ص : ٨٥٩ - ص : ٨٦٠ - ص : ٨٦١ - ص : ٨٦٢ - ص : ٨٦٣ - ص : ٨٦٤ - ص : ٨٦٥ - ص : ٨٦٦ - ص : ٨٦٧ - ص : ٨٦٨ - ص : ٨٦٩ - ص : ٨٧٠ - ص : ٨٧١ - ص : ٨٧٢ - ص : ٨٧٣ - ص : ٨٧٤ - ص : ٨٧٥ - ص : ٨٧٦ - ص : ٨٧٧ - ص : ٨٧٨ - ص : ٨٧٩ - ص : ٨٨٠ - ص : ٨٨١ - ص : ٨٨٢ - ص : ٨٨٣ - ص : ٨٨٤ - ص : ٨٨٥ - ص : ٨٨٦ - ص : ٨٨٧ - ص : ٨٨٨ - ص : ٨٨٩ - ص : ٨٩٠ - ص : ٨٩١ - ص : ٨٩٢ - ص : ٨٩٣ - ص : ٨٩٤ - ص : ٨٩٥ - ص : ٨٩٦ - ص : ٨٩٧ - ص : ٨٩٨ - ص : ٨٩٩ - ص : ٩٠٠ - ص : ٩٠١ - ص : ٩٠٢ - ص : ٩٠٣ - ص : ٩٠٤ - ص : ٩٠٥ - ص : ٩٠٦ - ص : ٩٠٧ - ص : ٩٠٨ - ص : ٩٠٩ - ص : ٩١٠ - ص : ٩١١ - ص : ٩١٢ - ص : ٩١٣ - ص : ٩١٤ - ص : ٩١٥ - ص : ٩١٦ - ص : ٩١٧ - ص : ٩١٨ - ص : ٩١٩ - ص : ٩٢٠ - ص : ٩٢١ - ص : ٩٢٢ - ص : ٩٢٣ - ص : ٩٢٤ - ص : ٩٢٥ - ص : ٩٢٦ - ص : ٩٢٧ - ص : ٩٢٨ - ص : ٩٢٩ - ص : ٩٣٠ - ص : ٩٣١ - ص : ٩٣٢ - ص : ٩٣٣ - ص : ٩٣٤ - ص : ٩٣٥ - ص : ٩٣٦ - ص : ٩٣٧ - ص : ٩٣٨ - ص : ٩٣٩ - ص : ٩٤٠ - ص : ٩٤١ - ص : ٩٤٢ - ص : ٩٤٣ - ص : ٩٤٤ - ص : ٩٤٥ - ص : ٩٤٦ - ص : ٩٤٧ - ص : ٩٤٨ - ص : ٩٤٩ - ص : ٩٥٠ - ص : ٩٥١ - ص : ٩٥٢ - ص : ٩٥٣ - ص : ٩٥٤ - ص : ٩٥٥ - ص : ٩٥٦ - ص : ٩٥٧ - ص : ٩٥٨ - ص : ٩٥٩ - ص : ٩٦٠ - ص : ٩٦١ - ص : ٩٦٢ - ص : ٩٦٣ - ص : ٩٦٤ - ص : ٩٦٥ - ص : ٩٦٦ - ص : ٩٦٧ - ص : ٩٦٨ - ص : ٩٦٩ - ص : ٩٧٠ - ص : ٩٧١ - ص : ٩٧٢ - ص : ٩٧٣ - ص : ٩٧٤ - ص : ٩٧٥ - ص : ٩٧٦ - ص : ٩٧٧ - ص : ٩٧٨ - ص : ٩٧٩ - ص : ٩٨٠ - ص : ٩٨١ - ص : ٩٨٢ - ص : ٩٨٣ - ص : ٩٨٤ - ص : ٩٨٥ - ص : ٩٨٦ - ص : ٩٨٧ - ص : ٩٨٨ - ص : ٩٨٩ - ص : ٩٩٠ - ص : ٩٩١ - ص : ٩٩٢ - ص : ٩٩٣ - ص : ٩٩٤ - ص : ٩٩٥ - ص : ٩٩٦ - ص : ٩٩٧ - ص : ٩٩٨ - ص : ٩٩٩ - ص : ١٠٠٠ - ص : ١٠٠١ - ص : ١٠٠٢ - ص : ١٠٠٣ - ص : ١٠٠٤ - ص : ١٠٠٥ - ص : ١٠٠٦ - ص : ١٠٠٧ - ص : ١٠٠٨ - ص : ١٠٠٩ - ص : ١٠١٠ - ص : ١٠١١ - ص : ١٠١٢ - ص : ١٠١٣ - ص : ١٠١٤ - ص : ١٠١٥ - ص : ١٠١٦ - ص : ١٠١٧ - ص : ١٠١٨ - ص : ١٠١٩ - ص : ١٠٢٠ - ص : ١٠٢١ - ص : ١٠٢٢ - ص : ١٠٢٣ - ص : ١٠٢٤ - ص : ١٠٢٥ - ص : ١٠٢٦ - ص : ١٠٢٧ - ص : ١٠٢٨ - ص : ١٠٢٩ - ص : ١٠٣٠ - ص : ١٠٣١ - ص : ١٠٣٢ - ص : ١٠٣٣ - ص : ١٠٣٤ - ص : ١٠٣٥ - ص : ١٠٣٦ - ص : ١٠٣٧ - ص : ١٠٣٨ - ص : ١٠٣٩ - ص : ١٠٤٠ - ص : ١٠٤١ - ص : ١٠٤٢ - ص : ١٠٤٣ - ص : ١٠٤٤ - ص : ١٠٤٥ - ص : ١٠٤٦ - ص : ١٠٤٧ - ص : ١٠٤٨ - ص : ١٠٤٩ - ص : ١٠٥٠ - ص : ١٠٥١ - ص : ١٠٥٢ - ص : ١٠٥٣ - ص : ١٠٥٤ - ص : ١٠٥٥ - ص : ١٠٥٦ - ص : ١٠٥٧ - ص : ١٠٥٨ - ص : ١٠٥٩ - ص : ١٠٦٠ - ص : ١٠٦١ - ص : ١٠٦٢ - ص : ١٠٦٣ - ص :

البنية الدرامية

في القصيدة الحديثة

دراسة في قصيدة الحرب

على جعفر العلاق

١ - يظل للشاعر في استجابته للتجربة - أي كان نوع هذه التجربة ، ومستواها - مجموعة من الممكنات للتعبير عن هذه الاستجابة ، أي مجموعة من الوسائل التي يمكنها - مع ما بها من تنوع واختلاف - أن تجسد تجربة الشاعر بطريقة عميقة ومقننة .

لقد ارتبط الشعر ، منذ البدء ، بمستوى شخصي جعله ، على الدوام ، أكثر وسائل الأداء صلة بالنفس ، بما لها من توتر وبساطة ؛ من تصدع وجبروت ؛ من نشوة وفجيرة . وظل للشعر هذا الامتياز الغريب ؛ أي قدرته الفذة على معاونة الإنسان في سعيه للتعبير عن علاقته بماله الشخصي أو العام تعبيراً حياً ؛ وظل له ، أيضاً ، ولأسباب عملية ووجدانية ، أنه الحارس البقظ على مشارف الروح ؛ يرقب دخانها وأمطارها ، ويسهر على ما يواجهها من مسرات ومتاهب ، ويقدم لها العون للتعبير عما تريد قوله .

وإذا كانت صلة الشاعر بتجربته ، في الأهم الأغلب ، صلة غنائية ، فإن ذلك لا ينفي أن بذرة الدراما لم تكن ، في يوم ما ، بعيدة عنه ؛ فالقصيدة بوصفها استجابة للحظة من التوتر الحسي والفكري ، تنطوي على عناصر الصراع ، والتصادم بين أهواء وأفكار ، وإرادات .

يقول الناقدان كلينث بروكس وروبرت بن وارن :

إن كل قصيدة تشكل أساسها حالة ما ؛ والقصيدة هي ما تثيره تلك الحالة . إنها استجابة لموقف محدد ؛ لذلك فهي دراما صغيرة ؛ أو دراما كبيرة أحياناً^(١) .

ومن الواضح أن كلام هذين الناقدين يتقصى الدراما الكامنة في كل قصيدة ؛ أي يبحث عن بذور الصراع في الأفكار والأحاسيس والأفعال في كل نص شعري ، مهما كان حظها من البروز أو الخفاء . غير أن الشعر ، وبفضل التطور الكبير في مستويات التفاعل بين فنون التعبير الأخرى ، أخذ من هذه الفنون المجاورة له ، وأفاد من إمكاناتها ، وتفاعل معها تفاعلاً حياً ، وبذلك ازداد غنى وتوتراً ، وازدادت قدرته على التعبير عن انشغالاته وأفكاره بطريقة فاعلة . إن الشعر ، اليوم ، يهرب أبعاداً وحقولاً لم يعهدها من قبل ، ويواجه ، نتيجة لذلك ، تحارب وأفكاراً وموضوعات لم يكن قد واجهها سابقاً ؛ وهذا ما يحتم عليه أن يبحث عن وسائل للأداء أعمق تأثيراً .

إن الوشيجة الغنائية ، التي أشرنا إليها قبل قليل ، ما عادت هي

وحدها التي تحكم صلة الشاعر بموضوعه ، وتحدد له طريق الوصول إلى التجربة والتعبير عنها . ما يربط الشاعر بموضوع قصيدته أمر أكثر من ذلك وأشد منه تعقيداً ؛ إنه استيعاب هذه التجربة ، وتمثلها وجدانياً وفكرياً من جهة ، والتعامل معها موضوعياً من جهة أخرى ؛ أي ، وبعبارة أكثر تحديداً ، استخدام الوسائل الدرامية ، أو بعضاً منها ، لإكساب هذه التجربة شكلاً ملائماً .

ومن الطبيعي القول إن العلاقة بين التجربة والممكنات الدرامية فيها ليست علاقة آلية أو محتومة ؛ أي أن الدراما لا تكمن في تجربة القصيدة حكماً ، وليست جزءاً آلياً منها ؛ وهي ، أيضاً ، ليست صفة من صفاتها ، أو خاصية من خصائص التجربة توصف بها ، أو تنسب إليها على الدوام . ليس هناك تجربة درامية في حد ذاتها ؛ أي قبل أن تأخذ طريقها إلى القصيدة ، أو - على الأصح - قبل أن تمر من خلال حواس الشاعر وفكره وهما في حالة من البقظة والحياة بالغة الرهافة .

تظل التجربة ، قبل أن تصل إليها يد الشاعر مادة أولية ، وتجربة حياضية مطروحة للجميع . وهي في وصفها هذا لا تقبل التحديد

إن ذلك يمثل أيضا فرقا جوهريا بين نمطين من الغنائية في الشعر : الغنائية التقليدية والغنائية الحديثة^(٤) ، ففي الوقت الذي يعبر فيه الشاعر الغنائي التقليدي « عن فكرة جاهزة سلفا » ، فإن الشاعر في النمط الغنائي الجديد « يكتشف فكرته من خلال تفاعلها الجدلي مع العالم الخارجي » . وواضح أن النمط الثاني لا يتعارض مع النمط الدرامي في القصيدة ، بل يضيف إليه غنى وتوترا تعجز الغنائية التقليدية عن توفيرهما .

في التعبير الدرامي عن موضوع ما ، لابد للشاعر من أن يحتشد بعدة استثنائية . وهذه العنة تتنوع كثيرا ، فحين لا ينهض الحوار وحده ، مع أنه ملمح درامي ، بجملة الأداء الفاعل ، يمكن للحوار الداخلي ، أو الحوار الدرامي ، أو المناجاة ، أن تؤدي دورا فعالا في ذلك ، إلى جانب وسائل درامية أخرى ، كتعدد الأصوات ، والتناقض ، والسخرية .

لابد للشاعر من الوصول بتعبيره الشعري إلى أقصى آماده من التوتر والتأثير ، كما ينبغي لتبرته ، في أدائه الدرامي ، أن تتوفر على قدر من التمرج ، والثبات . لابد لها من أن تعلو وتهب ، تنف وتتكسر ، تتسع وتضمر ، تصفى إلى أنين الروح تارة ، وتتفجر بالصراخ الدامي تارة أخرى ، تتحدث بهمس فاجع طورا ، وتصدح برح بهيج طورا آخر .

ومن المؤكد أن ما يزيد في عمق القصيدة الدرامية نزوعها إلى التكثيف . إن اختيار الشاعر للجوهري من أجزاء تجربته ، كما أشرنا سابقا ، مرتبط ارتباطا حميا بهذا الأمر . إن ما يجعل الفعل الدرامي في القصيدة فعلا مشعا وضاجا بالدلالة ، قدرة الشاعر على بناء الحدث بناء لماحا ، بارعا ، شديد الرواقفة . إن أى ترهل في تفصيلات الحدث ، أو انشغال بالعارض منها ، سيضعف عمل الشاعر ، بكل تأكيد ، فرصة اقتناص التجربة ، أو ، على الأصح ، العثور على أكثر أجزائها حرارة . إن الفعل الدرامي ، كما يشير الناقد الأمريكى هوراس غريغورى :

لا يمتد امتداد مسرحية تستغرق ساعتين أو ثلاثا ، بل يضبط ويكثف ، ويعمل طاقته عن طريق التشبيه ، والتناقض والنكته ، والإيقاع ، والغاية ، وغير ذلك من معتمدات الفن الشعري^(٥) .

إن وسائل كهذه ، فيها لو أحسن الشاعر استثمارها ، كفيلة بأن تضمن للتجربة المعبر عنها مستوى دراميا من الأداء فعالا ومقنعا ، وتضمن للشاعر ، كذلك ، نبرة من الصدق والحيوية .

إن هذا النزوع إلى التكثيف يضاعف ، قطعنا ، من الشحنة الدرامية للقصيدة ، أهى توتر الروح وحركتها ، هذا من جهة ، وسهم ، من جهة أخرى ، في صقل طريقة الأداء وتخليصها بما قد يعترضها من خمود أو تفكك .

٢ -

وإذا كان ما قلناه ، حتى الآن ، صحيحا فيما يتعلق بالتجربة عموما ، حين تكون القصيدة ميدان تجليها وتحمدها ، فإن الأمر ، لاشك ، سيكون أكثر حقيقي حين يتعلق بتجربة الحرب ، بما لها

أو الوصف الحاسم . وغالبا ما يمكن للتجربة الواحدة أن تكون غنائية ودرامية معا ، وفي الوقت نفسه . إن ما يحدد لها هذه الصفة أو تلك شيء خارج تركيبها الداخلي وسياق حركتها ، إنه الشاعر ، وبالأحرى طريقة تفكيره في التجربة وتمثله لها . فالتجربة قبل أن تصبح تجربة شعرية ، أي قبل أن تدخل هذا الكون العجيب ، قبل أن تأخذ لها شكلا شعريا محسوسا ، لا تقبل وصفا أو تحديدا نهائيا .

إن التجربة ، قبل دخولها مختبر الشعر ، تظل قابلة لأن تصبح هي وشيئا آخر ، هي ونقيضها في الوقت ذاته . إنها ، بتعبير آخر ، حدد من التجارب والأشكال يساوى عدد الشعراء الذين كتبوها ، أو كتبوا عنها أو حولها ، والأشكال التي تتخذها التجربة تتعدد بتعدد ما لقصائد هؤلاء الشعراء من صيغ وأساليب .

كيف يمكن للتجربة أن تتشظى إلى هذا العدد الهائل من التجارب ؟

لاشك أن منهج الشاعر في إحكام صلته بالتجربة ، وفي تشريحها ، وآخرها في التعبير عنها ، هو ما يحدد درامية التجربة أو غنائيتها . وهو ، أيضا ، ما يمنح هذه التجربة شكلها المادى المحدد الذى يضمن لها ، في النماذج الشعرية الموفقة ، التفرد والفاعلية .

إن اختيار زاوية النظر إلى تجربة ما ، أمر بالغ الأهمية ، إذ إن هذا الاختيار ، إذا كان ناجعا ، يفتح أمام الشاعر الباب على الإمكانيات التعبيرية في تلك التجربة ، ويسر له ، من ثم ، معالجة الزاوية المختارة منها بطريقة ملائمة .

ويرتبط حل ذلك أن نشير إلى أن زاوية النظر هذه لابد أن يرتبط بها ، أو ينبثق عنها ، نزوع إلى الاختيار : اختيار البؤرة الأكثر تفعرا في التجربة المراد التعبير عنها ، البؤرة التي تكمن فيها الدراما . إن ذلك كفيل بتوفير مزية درامية مهمة للقصيدة ، تعتمد ، بالتأكيد ، على :

مقدرة الشاعر في الوقت نفسه على اختيار ما هو جوهري (على الأقل من منظوره الخاص) ، والاستغناء عن التفاصيل غير الجوهرية^(٦) .

وما يرتبط بطبيعة القصيدة الدرامية أنها ليست تعبيراً عن تجربة منجزة أو منتهية ، أي أنها ليست حديثاً عن تجربة أخذت هيأتها الكاملة خارج القصيدة ، بل هي حل العكس من ذلك تماماً . إن جزءاً كبيراً من الشراء الدرامي للتجربة أنها تكتسب غموضها من خلال غموض القصيدة نفسها ، أي أن الدراما ، هنا ، ليست في « تجربة ما » يجرى التعبير عنها ، بل تكمن في « العملية » التي تتشكل بها هذه التجربة داخل نص معين . ويتميز آخر ، إن الدراما تندرج في العملية ذاتها ، عملية « تشكيل » التجربة ، ومنحها حياة محددة مع غموض القصيدة نفسها . وهنا يتجسد جانب كبير مما في القصيدة من رشاقة ، وحيوية ، وإمتاع . لذا :

فإن ما يفتتنا في القصيدة ليس مجرد تعرفنا لفكرتها النهائية ، بل متابعتها للعملية التي بواسطتها يتم الوصول إلى تلك الفكرة^(٧) .

وفىها من عناصر وتفصيلات متشابهة ، وما تصف به من سعة وشمول .

الشعر والحرب .

— كيف يمكن لها أن يتوحدا داخل النص الواحد ؟

— ما المستويات الممكنة ، ولا أقول المستوى الواحد الممكن ، للعلاقة بين القصيدة وحدث هذه الضخامة ؟

إن الحرب ، على الرغم مما تأخذه من مظاهر مادية محسوسة ، هي صدام إرادات من طراز خاص . إنها ، بعبارة أخرى ، صراع حضارى وفكرى بلغ حده الأقصى من التوتر والعنف فصار عصباً على الحوار ولغة الجدل المنفتح . لذلك لا بد لهذا الصراع من أن يأخذ مداه على الأرض ، وأن يعبر عن نفسه بطريقة أخرى ، مدمرة وفاجعة . وحين يعمز الحوار العميق عن استيعاب نقاط الخلاف والتعارض بين حضارتين ، وحين يصل الصلف بإحداهما أقصاه ، فلا بد للأرض من أن تسع لشظايا هذا الصراع الدامى بينهما .

وإزاء هذا الصدام المدوى يجد الشاعر نفسه مرتبطاً بوطنه أعمق الارتباط ، ذلك بأن هذا الصدام يستهدفه في أعمق خصائصه : ثقافته ، ولغته ، وراثته . إنه يستهدف قصائد الشاعر مثلاً يستهدف دمه . وعلى الرغم من أن الحرب هي عدوان على وطن كامل ، إلا أنها تأخذ ، بالنسبة للشاعر ، شكل عدوان شخصى عليه ، حضارياً ونفسياً ، يهدف إلى إلحاق الأذى بأعز ما ينتسب إليه : قصائده ، أعنى روحه وهى تخرج إلى الكون في ثياب من لغة وحين . إن الشاعر حين يهب لمواجهة العدوان والكراهية فلما يعبر عن ولاء عميق لوطنه ، مجسداً في أشكال بالغة البهاء من اللغة والثقافة .

إن جزءاً لا يستهان به من الشعر العراقي الحديث ، المكتوب عن الحرب ، يتسلح بالتراث رمزا وأفكاراً وقياً مما يتصل بالصدام ، والبسالة ، والموت دفاعاً عن الأرض . ومن المؤكد أن لجوء الشاعر إلى هذا المخزون يؤكد صلة الشاعر بتراته ، ويؤكد ، من جانب آخر ، أن علينا أن نستعين بكل ما لدينا من موروث ثقافى ووجدانى لمواجهة ما نتعرض له من تحديات .

إن الشاعر العراقي الحديث حين يستحضر موروته العراقي والعربى ، من رموز للفروسية ، أو الحكمة ، أو المغامرة ، فلما يكشف عن حيرة هذا الموروث وفاعليته ، ويؤكد أن هذه الأرض المحصنة بالبسالة والحكمة ستظل ، كما كانت ، وجهها آخر لتلك الحضارة القديمة ، وامتداداً حياً لتفتحها العميق . وهو حين يسعى إلى التعبير عن هذه الصورة فإنه لا يجد كمالاتها إلا في رسم الصورة المقابلة ، الواقعة في الجانب الآخر ، أعنى صورة العدو ، حيث يستبدل بالحياة الموت ، وحيث تساق الطفولة والأشجار والأغصان إلى مذبحه كبرى .

هذا وجه من وجوه هذه الدراما الكبيرة ، هذه المواجهة الضارية التى يسهم الشاعر العراقي الحديث في التعبير عن مكنونها الحضارى والنفسى والوجدانى بأساليب متنوعة . وهو حين يفعل ذلك فإنه لا يسجل شهادته على هذه المرحلة بما فيها من مجد ومشقة وبسالة فحسب ، بل يؤدي دوراً يلقي به بوصفه شاعراً يتعرض وطنه للعدوان ، ويعيش في أخريات هذا القرن الذى وصل الدم والأين فيه حتى حافته الأخيرة .

ما عادت الحرب ، بعد أن طال بها الأمد ، مجرد صدام على الحدود ، أو تماس بين قطعات عسكرية ؛ لقد أخذت مداها في مناحى الحياة كلها ، وأخذ الدم والشظايا يغمران كل شىء ؛ ذاكرة الشاعر ، وحجارة الطريق ، والشب وأسرّة الأطفال ، والريح والأغصان ، والنساء والقصائد والأرصنة .

لقد كان الشاعر العراقي ، في تعامله مع الحرب ، ينوع في نقطة التماس مع هذه التجربة الهائلة — ينوع في اختياره المركز الذى ينظر من خلاله إلى تفصيلات هذا الحدث الخارق . وتبعاً لذلك فإن طريقتة في التعبير عن هذا الموضوع تتعدد وتختلف ؛ فأنت قد تجد المنحى الدرامى يحتل حيزاً كبيراً في نتاج شاعر ما ، أو فى نتاج مجموعة من الشعراء . وقد تلاحظ ، في الوقت ذاته ، أن نزوعاً تأملياً يميز تجربة هذا الشاعر أو ذاك وهو يتعامل مع موضوع الحرب . وتظل الإمكانية قائمة على الدوام لوجود عدد كبير من القصائد التى تقع بالوصف ، وتكتفى به ، دون أن تفرغ إلى أعماق الحدث ، أو تتحرى ما فيه من تفجر وغنى وجدانى وفكرى .

لا شك أن الشعر العراقي قد أسهم بفاعلية كبيرة ، في التعبير عن تجربة الحرب . دخل خطوط اللهب والدمار والفجيرة ، وجرب مناطق الذعر والمغامرة ، وما زال يعلق بروحه ونبرته وملاحمه الكثير من الشظايا ، والدم ، والكدمات .

ومن البديهي أن حرباً بهذا الشمول والسعة لا بد أن تخلف كما هائلاً من الشعر المكتوب عنها أو حولها ؛ الأمر الذى يجعل من الصعب على الباحث أو الناقد رصد هذا النتاج الشعرى كله أو دراسته .

إن طموح هذه الدراسة لا يجاوز الوقوف على درامية التعبير الشعرى في قصيدة الحرب ، أو ، على الأصح ، في بعض نماذجها المتميزة . ودرامية القصيدة هنا لا تعنى ، بالضرورة ، أنها تختص بالإمكانات المسرحية فحسب ، بل تشمل أيضاً غناها بالحركة الداخلية : بالفكرة ونقيضها ، بتعارضات الداخل والخارج ، والحلم والواقع ، والروح والجسد ؛ وتتضمن انعكاس ذلك كله على لغة الشاعر وصوره وصياغاته . ولقد كانت نهاية يوسف الصائغ ، وحيد سعيد ، وسامى مهدي ، وباسين طه حافظ ، بدارمية التعبير الشعرى سبباً في اختيار نماذج من أشعارهم مجالاً تطبيقياً لهذا البحث . إن منحايم في بناء القصيدة على أساس درامى يفصح عن نفسه في نماذج غير قليلة من قصائدهم .

٣ —

ونحن نقابل مصدر تأثير شعر يوسف الصائغ نلاحظ أنه يدايمنا من منافع متعددة . إن حركة القصيدة لديه عرض درامى ، تتعاون على صنعه عوامل كثيرة ، ويحركه ذكاء وبراعة يبعثان على الدهشة . إن الدفق الشعرى الحافل بالشجن والحركة والأداء التهجدى الأسرى يخفى وراءه صنعة شعرية كبيرة ، وجهداً عميقاً مدروساً ، ومعرفة بخفايا العمل الشعرى ومشكلاته . غير أن شيئاً من هذه الصنعة لا يظهر على السطح ؛ لأن يوسف الصائغ ، كما قيل عن بروننج ، يتفنن في إخفاء فنه .

إن تعدد الأصوات في قصيدته يلعب دوراً كبيراً في بناء الحدث الدرامى وتصعيده ؛ فهذه الأصوات إذ تتعدد وتتقاطع ، تسهم جميعاً

عليها ، ولا يقتصر على كونها فضاء مفتوحاً تندلع من خلاله الأحداث والتفصيلات ، على الرغم من أهمية هذا الدور وحيويته .

إن الشاعر ، ومن خلال شخصية الراوى ، يبدأ قصيدته بمشهد افتراضى ، أو مشهد يعيد فيه رسم حادثة فعلية . ويقوم الشاعر ، وهو رسام أيضاً ، برسم هذا المشهد بدم امرأة قتيلة ، ثم يشرك الآخرين ليضيفوا بعض التفاصيل ، يكملون بها هذا المشهد الدامى . ومن المتع أن نلاحظ ، هنا ، أن دور الراوى يشبه كثيراً دوره فى المسرح الملحمى ، حيث رواية الحدث تتم على الخشبة ، وحيث يقوم المخرجون بالإسهام فى تطوير العرض المسرحى وتنميته .

وبالإضافة إلى ذلك ، استخدم الشاعر تقنية غاية فى البراعة فى قصيدته هذه . إن يوسف الصائغ شاهراً يبدو مزحوماً أبداً بيوسف الصائغ رساماً ، لذلك فإن قصائده فى الغالب ، يشترك فى كتابتها اثنان : الشاعر والرسام . لقد استطاع ، فى هذه القصيدة ، ببراعة واضحة ، أن يخلق مناخاً درامياً حياً من خلال نمط من التزاوج الحى بين الشعر والرسم .

يرسم الشاعر مشهداً من مشاهد القصيدة ، ويكمله بالأساسى من التفاصيل والألوان والشخصيات ، ثم يفتح إطار اللوحة المرسومة ، يجردنا من خطوطها الخارجية ، فتظهر محتوياتها ، ونهشم الشخصيات إطارها المرسوم ، ويتدفق الحدث على الأرض ، فيتناثر الدم المر والشظايا . لتأمل تكملة المشهد الافتتاحى :

وأنيروا عشرة أعمار ..

بعد قليل ..

تقبلُ سيدة الأهواز ..

طافية .. كالشمعة فوق الماء ..

تحملُ فى يدها اليمنى

أرغفة حمراء ..

وفى اليسرى . فاكهة من نار ..

ما يزال الراوى يطلب من المشاهدين مشاركته فى إتمام المشهد ، وإضافة ما يحتاج إليه من لمسات . ونلاحظ هنا أن الراوى يكف عند هذه النقطة عن مطالبة الحاضرين بإتمام العرض ، ويبدأ هو نفسه ، من الآن فصاعداً ، فى رواية الحدث الدرامى تارة وتصوره تارة أخرى ، ولا يعود إلى إشراكهم ، أعنى المشاهدين ، إلا فى المقطع الأخير من القصيدة .

لقد أكمل الشاعر/الراوى رسم اللوحة ، وهو الآن جاهز لكسر الإطار عنها ، وتحريكها على الأرض ، بما تتضمنه من طفولة وأبوثة دامية وشظايا . وبها هو ذا يبدأ بتصوير الحدث :

ورويدا ..

سنتهب الريح ،

وتنفخ فى هذا القصب الساكن ..

ويطوف على الماء

صدى نأى

بعد مغيب الشمس ، يردُّ :

فى النبوض بكثافة الحركة الدرامية ، وإكمال زواياها وظلالها ، للوصول بها إلى أكبر تأثير ممكن .

يحاول يوسف الصائغ دائماً أن يوفر لقصائده ، الطويلة منها بشكل خاص ، ثباتاً فى الثيرة ومستويات الأداء . إن نبرته قد تحفت حتى تصبح همساً عذبا ، أو تعلو لتصبح خطابية مباشرة . وهو قد ينوع فى الأوزان الشعرية ، أو يتسلل من أحدها إلى الآخر بطريقة ماهرة خفية ، وقد يجمع إلى النثر أو ما يشبه النثر ، أو يعود إلى الإغادة من الصياغة الشعرية الكلاسيكية حيثما وجد أن ذلك يساعد على التجويد فى الأداء .

والبنية الدرامية لدى يوسف الصائغ لا تتوقف عند حد التنوع والثراء فى الأوزان والإيقاعات ، بل تذهب أبعد من ذلك . أحيانا يكون غنى القصيدة فى الحالة الوجدانية ، التى تعبر عنها ، فى رهاقة تحولاتها . والشاعر يثرى هذه الحالة دائماً بأشكال من الاستعارات والإيماءات إلى أعمال أخرى ، أى الارتباط بالجهود الإبداعية الأخرى بصلة من التفاعل ، أو التضاد ، الألفة أو التقاطع . إن ذلك يتجلى فى الكثير من إشارات يوسف الصائغ وإحالاته إلى الأغاني ، والموروث الدينى ، والشعر القديم ، والفولكلور .

لا شك أن ليوسف الصائغ مقدرة كبيرة على تجسيد أفكاره ومواجهه وإعطائها أشكالا حسية مؤثرة . إن الحوار ، والمناجاة ، والحوار الداخلى ، والحلم ، والذكرى ، والمشهد السينمائى ، واللوحة - كل ذلك يمثل وسائل عميقة الأثر فى التعبير عن تجربة القصيدة بطريقة درامية .

بدم امرأة ،

من أهلِ المور ،

غمست يدي ..

وسأرسمُ سيدة ..

رمزا لعراقٍ منصور ،

فاقترحوا ، أنتم ..

ومضة عينها ..

وأضيفوا ضحكة طفلين صغيرين .. إليها .

بهذا المشهد الشعائرى الدامى تبدأ « سيدة الأهواز » (٦) . سيدة وطفلان عنصران من عناصر النمو الدرامى فى قصيدة يوسف الصائغ هذه . وإذا أضفنا إليهما عناصر أخرى لا تقل عنها قوة ، نكون إزاء مجموعة من الركائز الدرامية التى تستند إليها حركة القصيدة ، وتكتسب منها دلالتها النامية . إن هذين العنصرين يأخذان مداهما من خلال صلتها بالعناصر الأخرى التى تتكاتف جميعا ، كما سنرى ، للوصول بالحدث إلى ذروته الدرامية الأخيرة .

وبما يلفت النظر أن شخصية الشاعر/أو الراوى تمثل نقطة ارتكاز مهمة فى هذه القصيدة ، وهى شخصية تؤدي دورا حاسما فى تصور الحدث ، والربط بين انتقالاته الدرامية ، وخصوصياته . ومن الطبيعى أن هذه الشخصية لا تمثل إلا وسيلة درامية اختارها الشاعر لتقوم بهذا الدور المركب ، فشخصية الراوى هنا تتسع لتعنى ، ضمنا ، قوة التاريخ أو ضميره ، وهو يشهد على بطولة امرأة خارقة . ولا يقتصر دور هذه الشخصية ، كما قلنا ، على الربط بين الأحداث أو التعليق

« تسواهن . . . تسواهن . . . »

ثم يسود الصمت . . .

لحظات . . .

ويجيء صدى الطلقات . .

وكما أكمل الشاعر رسم اللوحة هنا ليطبقها بعد ذلك ، فإنه يعمد الكرة بشكل بارع أيضا في القسم الأخير من القصيدة :

من أجل منك الليلة . .

ياسيدة النهرين ؟ . .

إن بدمايك أغمس حد السيف ،

وأرسم سيده ،

فوق جدار الدار . .

أرسم طفلين ،

وعشرة أقمار

أرسم هذا البلد الأمن . .

وأقص على الأطفال ،

حكاية « تسواهن » . .

إن الراوية الآن لا يطور الحدث فحسب ، بل يتعرض هو نفسه إلى نموع من نوع خاص . لقد كان ، في المشهد الافتتاحي من القصيدة ، أعزل لا يحمل شيئا يمكنه من الدفاع عن نفسه . وهو حين هم يرسم صورة السيدة لم يكن يملك غير يد عزلاء :

يدم امرأة ،

من أهل الهور ،

غمست يدي . .

أما في المشهد الجديد فإنه يحمل سيفاً ذا حد « إلى أغمس حد السيف » ، وكان قد أوكل إلى الحضور ، في المشهد الأول ، إضافة ضحكة طفلين إلى السيدة ، كما أوكل إليهم أيضاً إنارة الأقمار العشرة . أما الآن فهو يبدأ وأثقا من نفسه ، مؤكدا قدرتها على الفعل : « إنه » يرسم صورة السيدة ، والطفلين ، والأقمار العشرة ، والبلد الأمن ، ثم يقص على الأطفال حكاية هذه السيدة العجيبة « تسواهن » . وإذا كان الشاعر قد استخدم ، في مفتتح القصيدة ، الفعل الماضي « غمست » فإنه هنا ، يستخدم الفعل المضارع ، ولهذا الاستخدام المظاهر دلالة واضحة . إن الفعل الماضي يجسد زمنا منقطعا ، وصلة منتهية لا امتداد لها . كانت تلك الصلة صلة « يدم امرأة » ، مجرد امرأة ، من هي ؟ من أهل الهور . وهذا تعميم آخر لم يعط المشهد خصوصية أو ألفة . أما الآن فإن الفعل المضارع يعبر عن صلة حارة قائمة على التفاعل والمشاركة . إن المرأة ما صادت نكرة هنا ، فبينها وبين الراوية رابطة الصلة وخطاب المعرفة . إن العبارة الأولى (بما فيها من تنكير وعمومية ، وابتداء بالاسمية وما تعنيه من سكور ، واستعمال الفعل الماضي وما يورجه من صلة مقطوعة ، ثم اليد العزلاء) لم تكتسب ثوبها إلا في صيغتها الثانية (صيغة المخاطبة وما فيها من مشاركة وألفة ، والابتداء بصيغة التوكيد الحاسم ،

والاستعاضة عن اليد بالسيف ، ثم الفعل المضارع وما يعنيه من حركة نامية متدفقة .)

وبعد أن أنجز الشاعر رسم هذه اللوحة على الجدار جاء الآن ليفعل ما فعله في المشهد الافتتاحي للقصيدة « يكسر الإطار مرة أخرى ، ويحرر السيدة من إسار اللوحة :

الهنزيع ثقيل . .

والمدى ريب . .

غضب . .

ورصاص . .

وناز . .

وسيدة تحتمي بالجدار . .

أحكمت يدها في الزناد . .

وشدّت . .

إن الشاعر إذ يستخدم هذه التقنية إنما يعمد ترتيب الحدث الدرامي ليقوم ، بعد ذلك ، بروايته على مشهد منا ، تماما كما يحدث في العرض المسرحي الكبير الذي يتألف من عروض مسرحية أصغر .

إن الإفادة من تقنية المسرح لا تتوقف عند استخدام الراوية ، أو العرض داخل العرض ، بل تتعداه إلى أكثر من ذلك . في القصيدة اتكاه واضح على الدور الذي تلعبه الجوقة . لقد استطاع الشاعر أن يضمن لقصيدته نموجا في مستويات الأداء ، وتلوينا في الأجواء النفسية والإيقاعية . وقد أدت الجوقة جزءا من هذه المهمة . ولو تفحصنا هذا المقطع مثلا :

وأرى سرب صبيات ،

يهزجن مساء العيد :

صفق ياسعف النخل ،

أنتك بنات الهور

أتمهّن الرقص من الصبح ،

وجاء الآن عليك الدور . . .

لوجدنا أن فيه ثراء غنائيا سيعود الشاعر إلى استثماره مرة أخرى بعد استشهاد بطله القصيدة ، مع أنه استثمار محدود لم يرتفع كثيرا إلى التفجر الذي بلغه الحدث نفسيا ودراميا .

ولا يكف الشاعر عن التنويع في استخداماته . إن في القصيدة ، بالإضافة إلى المقطع السابق ، عددا من المقاطع التي تعكس فيضا من الغناء ، الحسى الرشيق ، وتؤدي دورها في الربط بين أجزاء الحدث ، وشحنه بالحركة والدفع الإنسان :

قدماها ، عاريتان ،

على الماء . .

وشعرك محلول

والمشط من الخشب المصقول

والمرأة مدورة

وأروح أثير ،
ما بين قتيل .. وقتيل ..

فبعد أن نفذت الجريمة ، وقتلت هذه السيدة الشجاعة ، تأخذ حركة الريح منحى آخر . إن قلب الريح يبدأ الآن ، ولم تعد حلاقتها بقصب ساكن أو قصب مذبوح . لقد صار مشهد الموت أشمل ، وأكثر مأساوية ، وأشد تعقيدا ؛ وصار حتى مجرد التمييز بين قتيل وآخر أمرا صعبا .

وإذا لاحظنا الليل ، وحركته وجدنا أن الشاعر قد استخدم هذه المفردة بنقلات ثلاث مهمة ؛ ففي البداية ترد كلمة « الليل » وقد أسند إليها فعل الميوط « فإذا هبط الليل » . إنه ليل عادي ، ومع حركة القصيدة يكتسب الليل صفات أخرى تناسب تطور الحدث والمناخ الذي يثيره :

هذا الليل بهيم ..
قطط من ظلام ..
تفتش ، عن ولد ميت ، لتأكله ..
وكلاب تشم العجين ..
والرياح محيرة .. والجنين حزين ..
أجل من مخاضك ..
لا تلدى ..
إن هذا المساء ..
يفتش عن سبب للبكاء ..

ما عاد الليل الآن ليلاً عادياً ، بريئاً ، أو محايداً . إنه ليل بهيم وكلمة « بهيم » هنا هي أكثر من كونها صفة لونية كما يبدو . إن الليل لم يعد إنسانياً ؛ لقد صارت « البهيمية » صفته الدقيقة . هو الآن « قطط من ظلام » تفترس الأطفال الموتى ؛ وهو « كلاب تشم العجين » . إنه ليل يدفع حتى الجنين إلى الحزن ، ويبحث للناس عن سبب للنجمة .

أما في السياق الثالث فإن الليل لا يرد بوصفه مفردة . إنه يصير هزيعاً ثقيلاً ، وربة تكتف كل شيء :

الهزيع ثقیل ..
والمدى ربة ..
غضب ..
ورصاص ..
ونار ..
وسيدة تحتوى بالجدار ..

وفي ظل هذا الهزيع تتحدد أشياء كثيرة : الغضب ، والرصاص ، والنار ، والسيدة التي تستند إلى الجدار وهي تدافع بصرارة عن الجنين ، وعن الأرض ، وعن سرير النوم .

ولقد استطاع الشاعر أن يطور حركة المطر أيضاً بشكل يتناسب مع تطور الحدث وتصاعده . فكان المطر في تحولاته وانتقالاته حاملاً مؤثراً في تعميق الظلال النفسية ، وتشكيل المفاند المناسبة للانتقال بالحدث من حركة إلى أخرى .

والشوق غريب الشفتين ..
من أجل منك ، الليلة ،
يا واسعة العينين ..

ولكى ينجح الشاعر في تأجيح حالة من البهجة الغامضة ، والشجن الجارح ، ويخلق مناخاً خاصاً هو مزيج من مشاعر الانتشاء بالموت ، والبطولة ، والجنس ، والطبيعة جميعاً ، فإنه يكرر هذه المقاطع الغنائية عبر قصيدته :

لحظات ..
ويحيى صدى الطلقات ..

خبز السباح يصلح للأفراح
وزهور الخباز تصلح للجنائز

ومن المفيد أن نلاحظ ، هنا ، أن هذا المقطع يثير في الذهن خليطاً متشابكاً من عادات القرى وتقاليدها في تعبيرها عن النشوة أو الأسى ، وفي احتفالها بالموت أو الولادة .

لقد أفاد يوسف الصائغ كثيراً من عناصر الطبيعة ، ووظفها لبناء الحدث وتطويره . إن حركة الريح ، والمطر ، والليل ، لعبت دوراً مهماً في تعميق الحدث الدرامي ، وخدمة انتقالاته النفسية والوجدانية . وإذا تأملنا استعمال الشاعر لعنصر الريح ، مثلاً ، فإننا نجد :

ورويدا ..
ستهب الريح ،
وتنفخ في هذا القصب الساكن ..

إن الريح ستهب ، وستنفخ في قصب ساكن . ونلاحظ هنا ما يثيره المقطع من ترابط بين القصب والغناء ؛ وبين الموسيقى ؛ أى بينه وبين التعبير عن المشاعر الإنسانية . إنه الآن قصب ساكن ، ربما لأن أمراً ما سيحدث . ونحن نرى حركة الريح وصلتها بالقصب في صيغتها الثانية :

ورويدا ..
ستهب الريح ،
وتنفخ في هذا القصب المذبوح ..

نجد أن الصورة تبدو كأنها مغمورة بالدم الحار وشخير الحناجر المقطوعة . إن دم القصب يملأ الريح ، ورفاهه الحزين الساخن يغمر كل شيء .

وفي النقلة الأخيرة يستخدم الشاعر حركة الريح على الشكل التالي :

ورويدا ...
يبدأ قلب الريح ،
فأوقد هذا القنديل ..

فحسب ؛ إنها عل النقيض من ذلك « بشر ومصائر » وإرادات ، وانتهاءات نفسية واجتماعية وفكرية .

وحين يجتسم يوسف الصائغ قصيدته فإنه يستثمر جزءا من المقطع الافتتاحي بعد أن يخضمه لبعض التغييرات التي تعكس نمو الحدث في ذروته الأخيرة :

تسواهن ..
تسواهن ..
ثأت كل ربيع ،
شمعة نذير ،
طافية فوق الماء ..
تحمل في يدها اليمى ،
أرغفة حمراء
وباليسرى ،
تحمل أغصان الغار ...

يقوم جزء كبير من حركة البشر في قصائد الشاعر عل نط من العلاقة بين الماضى والحاضر ؛ بين الحلم والذكرى . إن حميد سعيد يتمتع بذاكرة ريفية خصبة ، ما زال يلتمع عليها بلل الريف وخضرته . إن أبطال قصائده ، فى الغالب ، أناس ريفيون أو ممن شكل الريف طفولتهم أو صباهم . ومن الواضح أن صلة الريف بالأرض على درجة شديدة من الخصوصية . إنها علاقة التحام عضوى مادى ومحسوس ؛ ففى الوقت الذى يحول حديد السيارة ، والمبنى « الكونكريت » ، و « أسفلت » الشارع ، مثلا ، بين إنسان المدينة وحرارة الأرض المترية ، ونحرمة من الصلة العضوية بها ، يظل الريف منغمرا بالأرض والطبيعة ، انغمارا حيويا لا يقبل الفصل ؛ ويظل ما تفرزه هذه الأرض من قيم وعادات ومثل نشيطا وفعالا فى وجدانه على الدوام . لذلك فإن اختيار حميد سعيد هؤلاء البشر أبطالا لقصائده عن الحرب لم يكن عبثا . إن استبسالهم فى الدفاع عن الأرض هو اندفاع عفوى عميق ، يعبر عن ارتباطهم بالمحسوس والحقى ؛ بالطبيعة وما شكلته فى ضمائرهم من قيم وتقاليده .

يبأن هذا المقطع خاتمة لسلسلة من الأسئلة التى تسبقه مباشرة ؛ وهى أسئلة شجيرة جارحة ، ممعنة فى النبل والأسى . ولهذا السبب ، ربما ، بدت هذه النهاية كأنها لم ترتفع تماما إلى ما فى القصيدة من دراما فاجعة . يضاف إلى ذلك أن هذه الخاتمة تنتمى ، إلى حد ما ، إلى تقليد شائع فى اختتام القصيدة العربية الحديثة ، حيث يعتمد الشاعر إلى اختيار عبارة سابقة فيعيددها ، مع تغيير قد يكون طفيفا ، ليجمع منها خاتمة لقصيدته .

حين يحنو شاعر ما على أبطال قصائده ، وحين يبدو كأنه مفتون بهم دائما ، فإن ذلك قد يجرهم من أن يكونوا أنفسهم حقا ، ويحول بينهم وبين حقهم فى القلق ، وحقهم فى تأمل مصائرهم ، وحقهم فى المغامرة أو التهور العذب . ومع أن حميد سعيد يفعل شيئا من ذلك فى بعض الأحيان ، إلا أن شخصيات قصائده تظل قريبة للروح ، مرتبطة بالتاريخ والأرض بوشائج متينة .

لقد استطاع يوسف الصائغ أن يجعل من « سيدة الأهوار » واحدة من أهم قصائد الحرب ، وأكثرها إثارة ، لما توفرت عليه من مزيج مدهش بين الإنسان والأرض ؛ بين الموت والولادة .

٤ -

ينفض الشاعر فى قصائده عن الحرب بمبه الحديث عن البطل ؛ يزيح الستار عن ماضيه ، ويفتح النوافذ التى تفضى إلى طفولة غاربة ، أو ماضٍ يضح بالحنين والرغبات . إن دراما القصيدة لدى حميد سعيد لا تستمد معناها دائما من عنف حركتها أو تصادم عناصرها ، بل تستمد هذا المعنى أو الدلالة من تاريخ بطلها الشخصى ؛ فبطل القصيدة ، فى الغالب ، محتنن لا بموقف درامى واحد ومحدد ، بل بتاريخه كاملا . إنه بطل ذو تاريخ ، سياسيا كان هذا التاريخ أم اجتماعيا ؛ وينبغى عليه حراسة هذا التاريخ والإبقاء عليه صافيا لا لطفة فيه . وغالبا ما يظل بطل القصيدة محاصرا بين ماضٍ وحاضر ؛ بين حاضر يدعو للمنازلة وماضٍ يهيب به أن يكون فى مستوى التحدى . إن المخاطرة بالتاريخ ، لا المخاطرة بحياة شخصية ، ومواجهة الضياع لا مواجهة الموت ، هما جوهر الدراما لدى أبطال حميد سعيد .

فى معظم القصائد التى كتبها حميد سعيد عن الحرب ، يفسح الشاعر مجالا استثنائيا للإنسان الفرد ، ويشكل من مواقف هذا الإنسان وما فيها من تفصيلات ، ورؤى ، مادة قصيدته وحركتها فى اتجاه دلالتها وتأثيرها الفكرى والوجدانى .

إن نظرة إلى عناوين معظم قصائد الشاعر فى ديوانه « طفولة الماء »^(٧) ، (مثل العريف عبد العباس ، منصور ، محمد البقال ، النقيب جلال ، بستان عبد الله) يكشف عن هذا المنحى . حتى إن هناك قصائد أخرى فى الديوان نفسه لا يحمل عناوينها أسما ظاهرا ، ومع ذلك فإن شخصية ما تملأ مجال الحركة فيها . إن قصيدة « رؤيا نصب الشهيد » مثلا تستند فى بنائها وجوها الشعائرى على شخصية عبد الهادى الصالح بشكل أساسى ، كما تستند ، أيضا ، على المرأة التى أعطت للحرب ثلاثة أبناء .

ومن الواضح أن هذا المنحى فى التعامل مع موضوعه الحرب ، يمثل استجابة حارة للثقل الحسى لهذا الحدث الخطير ؛ أى أنه يعطى أرجحية واضحة لما هو ملموس وحسى وإنسانى . وليس هناك ، بطبيعة الحال ، ما يمنح المشهد كشافة حسية كالإنسان ، بطفولته وعنفه ؛ بحياته وموته ؛ بعينه وحكمته .

إن الشاعر ، أحيانا ، يقيم كيان قصيدته لا على فرد بعينه ، بل على مجموعة من العناصر التى تتألف فيها بينها خلق حالة من التوتر تخدم حركة الحدث ، وتثرى دلالة القصيدة . وسأختار هنا قصيدة ربما تكون أقل شهرة من قصائد الشاعر الأخرى ، التى كتبها عن الحرب ، غير أنها تشتمل على حركة داخلية متممة .

إن الحرب ، فى قصائد حميد سعيد ، ليست أفكارا أو انشغالات ذهنية ، ليست تجريدا أو تصيدا الموضوعات تنعكس على زجاج الذاكرة

على النقيض من معظم قصائد الشاعر ، تبدأ قصيدة « صباح بصرى »^(٨) بمشهد مغلق ، يسوده الارتباك وعدم الطمأنينة :

طيورٌ موسومةٌ ..

تتقى مخوفها بالصعود المفاجئ ..

إن هذا المشهد يفصح عن قلق يتشرف جزئيات الصورة . ومع أن الشاعر لم يترك ما يدلنا على سبب هذه المخاوف فإن القارئ سيحس أن هذه الطيور ، بسبب من خبرتها بالمكان ، مسكونة بخوف دائم : دوى القصف ؛ انبهار الأبنية ؛ شظايا القنابل ؛ صرخات الاستغاثة . إن كل ذلك قد أصبح جزءاً عميقاً من خبرتها المستمرة بما تتعرض له المدينة من أذى ؛ فهذه الطيور إذن تمتلك ذاكرة فزعة . غير أن المفردات التي تجسد معاني الخوف ، والوسواس ، والانتقاء ، والمفاجأة ، تعكس جواً من الريبة والحذر ، دون أن تسقط الشاعر في مباشرة تؤذي هذا المشهد الافتتاحي .

ومن الملاحظ أن المقطع الذي يل هذين البيتين هو محاولة لإكمال المشهد بتفصيلات أخرى ؛ غير أن هذه التفصيلات تظل ناقصة أو ، على الأصح ، غير نهائية ؛ فالشاعر لا يستطيع السيطرة على مراثياته نتيجة لحركتها ، أو - ربما - لقابليتها للإضافة المستمرة :

سيدة وثلاثة طلاب ..

لا ..

ها هو الرابع يظهر

كنت أريدُ تحمُرُ التفاصيل

لكنْ بعد المسافة ..

لا .. لا

المسافة ليست بعيدة

أنا متعب .. فرح

في هذا المقطع موازنة من نوع ما تفسر ما فيه من تشويش ؛ فالشاعر لا يكاد يجزم ، لأول وهلة ، بعناصر المشهد ؛ لأنه مشهد متحرك وقابل للزيادة باستمرار كما قلنا ، ومكون من عناصر غير ثابتة ، ينسخ بعضها بعضاً :

سيدة وثلاثة طلاب < لا .. ها هو الرابع يظهر

لكن بعد المسافة < لا .. لا . المسافة ليست بعيدة .

أنا متعب < فرح .

إن المقطع ، حتى هذه اللحظة ، يجتليج بمشاعر القلق . ليس هناك شيء نهائي يتحكم في المشهد المرئي ؛ فعناصره غير مكتملة ، وما تزال في طور التشكل والاكتمال . أما المناخ النفسي والوجداني فهو غير ثابت أيضاً . إن في أقصى المشهد ، في الخلفية البعيدة منه ، وضعا نفسيا غير مستقر . ولننظر إلى المقطع التالي :

واقتربتُ من الشرفة ..

مترفة هذه الغرفة والفندقُ جد جميل .

شاعرٌ موريتاني .. يصحبه شاعرٌ موريتاني

لا بد أنهما يبحثان عن القافية

نخلتُ هاليتُ

كان تمثالٌ بدني .. يطاؤها ..

يتسم هذا المقطع ، على العكس من سابقه ، بالثبات والاستقرار والتجانس ، ويتسم أيضاً بنوع من التوازن خلقته جملة من العوامل في صياغة النص . وأول ما يلفت نظرنا هذا التقارب الصوري الداخلي في كلمات « الشرفة ، مترفة ، الغرفة » ، الذي يبعث إحساساً بالارتياح . والشاعر بعد أن كان غير متيقن من شيء في المقطع السابق ، نجده الآن واثقاً من مشاعره ومراثياته . ولنلاحظ هنا منظر الشاعرين اللذين يبحثان عن قافية . إنه يضيء على المقطع الشعري كله مساحة من المرح واللطافة ، كما يوحى بالتناظر والسميرية . إيهما شاعران متماثلان ؛ وهما معا يبحثان عن القافية . ألا يشعرنا ذلك بما في البيت العمودي من تناظر ؟ ونلاحظ أيضاً أن هناك ترابطاً بين عناصر المشهد ، كأن بعضها يستدعي البعض الآخر . ألا نرى كيف أن كلمة « القافية » قد دفعت بالشاعر إلى التقفية في البيت التالي مباشرة ؟ ثم لتأمل جو المفارقة في المشهد : شاعران يبحثان عن قافية (مع ما يوحيه هذا البحث عن القافية من جهد وعنت) . إنه مشهد لا يوازنه أو يتعارض معه ، حضارياً وجمالياً ، إلا تمثال السياب ، هذا الشاعر الذي عمل الكثير من أجل أن تكون علاقة الشاعر بالقصيدة علاقة كريمة ، مفتوحة ، خالية من العنت والإكراه . وفي الوقت الذي يهيم فيه هذان الشاعران بحثاً عن القافية ، يسيل تمثال الشاعر غناه ووردا :

ومع أن المقطع التالي يتضمن جملة من التناقضات :

طيورٌ مشاكسةٌ .. وطيورٌ وديعة

قصائدٌ رائعةٌ .. وقصائدٌ ...

المدفعيةُ وشُمٌ على صفحة الصمت

والبصرةُ وشُمٌ على لغتي .

فإنه يفصح ، من خلالها ، عن شيء أساسي : الوضوح والتحدد . لم تعد هناك طيور موسومة تتفادى مخاوفها ، بل طيور تتقاسم صفاتها متضادتان : المشاكسة والوداعة ؛ مثلما تتقاسم القصائد صفات الروعة ونقيضها . ثم هناك هذا التقابل بين ما يطرز على صفحة الصمت وما توشم به لغة الشاعر ؛ بين الوشم ودوى القصف . ويعد هذا الوضوح والتحدد يحى المقطع التالي :

طيورٌ ملونةٌ ..

وسماءُ أليفةٌ

وعلى الأفق من دماء الصغار

بلاذٌ مباركةٌ ..

تفتح أبوابها للغناء

امرأة من ضياء

نستدل بها .

وهو مقطع تسوده رقة وألفة واضحتان ، ونبرة صافية . وفي البيتين التاليين :

وعلى الأفق من دماء الصغار

بلاذٌ مباركةٌ ..

إجماء واضحة إلى أي العلاء المعري :

وعلى الأفق من دماء الشهباء على ونجله شاهدين .

وهي إيماء تصرف فيها الشاعر وغير في العلاقة بين أطرافها ، على نحو أضفى على المشهد مسحة من الإجلال لهذا المزيج النبيل من الدم والثورة والبراءة .

ولاشك أن قصيدة « صباح بصرى » قصيدة للسلام والحرب معا ، استطاعت من خلال هذه الانتقالات والصور المتقابلة أن تجسد قدرا غير قليل من الحركة الداخلية في كيان العمل كله للوصول إلى معناه النهائي ، حيث تتوحد الصورة والقصيدة في دلالة حبة واحدة .

• -

ويفاجئنا شعر سامى مهدى - على النقيض من قصائد بعض من شعراء جيله - يفاجئنا ببساطة عذبة دافقة ، لكنها بساطة ظاهرة تكشف ، بعد التأمل فيها ، عن مغزى داخل هادى لكنه عميق . وبين البساطة الظاهرية وازدحام الداخل بالمعنى والحركة تكمن الدراما الحقيقية في قصائد سامى مهدى .

وما يساعد على الإحساس بهذه البساطة الخارجية أن قدرا كبيرا من شعر سامى مهدى يقوم على « رواية » لحدث ما . وفي معظم الأحيان تكون رواية هذا الحدث مترابطة نامية لا تعقيد فيها . ومن خلال الهيكل القصصى للقصيدة يتسع المعنى ويتشعب . إن أجزاء القصة وما تحتوى عليه من تغلات في الحركة ، لا تعكس إلا القليل من التوتر الداخل في القصيدة ؛ أما شحنة الدراما الحقة فتظل كامنة هناك ، وراء ذلك النسيج القصصى الرشيق .

تصل رغبة سامى مهدى في التركيز ، في بعض قصائده ، حداها الأقصى . إنه يجمع ، أحيانا ، في انتزاع كثير من التفاصيل والألفاظ التي قد يراها عبثا على الحدث أو القصيدة ، بحيث لا يبقى إلا على التقلات الأساسية لذلك الحدث ، تاركا في خلاها بعض الفجوات لينشط فيها خيال القارئ وذاكرته .

لا تنبثق الدراما في شعر سامى مهدى دائما من الحركة المباشرة ونقيضها ، بل تنبثق ، في معظم الأحيان ، من مغزى ما يظل مفتوحا على نقيضه ؛ من فكرة تثير في القارئ فكرة مقابلة تحاورها أو تعترضها أو تنميتها . لذلك يمكننا القول إن البنية الدرامية في قصائده لا تسفر عن نفسها في عتف سواء في الصياغة أو في الحركة المعبرة عن جوهر الفعل الدرامى . لكن العنف في هذه الدراما عتف داخل ، كما قلنا ، لا يتجسد في صدام مدو ، أو مشاهد ضاحجة ودامية ، بل في غنى خفى يتحرك في قاع القصيدة ، وراء مظهرها المحسوس ، الذى يتسم ، غالبا ، بالانسجام والرشاقة اللذين قد يشغلان القارئ بهما ، على نحو يحول ، أحيانا ، بينه وبين التماس المباشر مع الحركة الداخلية للقصيدة .

لقصائد سامى مهدى بعض خصائص القصيدة الغنائية الدرامية ؛ غير أن هذه الغنائية تقترب من مفهوم الشاعر بروانج للغنائية الدرامية Dramatic Lyric ، التى تعنى اتحادا بين الشكل الغنائى للقصيدة والعنصر الدرامى فيها^(٩) . إن توفر قصائده على اللغة الصافية ، واعتماد التقفية الموحدة أحيانا ، وكذلك الإيقاع الموحد ، عوامل نابعة من طبيعة القصيدة نفسها ؛ إذ إن قصيدة قصيرة كالتى يكتبها سامى

مهدى لا تتحمل دائما انعطافات في الإيقاع ، أو استطرالة في البيت الواحد ، أو تعددا في التقفية المستعملة ، مع أن ذلك لا يمنع من القول إن انشداد الشاعر الدائم للتقفية قد يلحق بعض الأذى بحركة القصيدة ونمودالاتها . ومع ذلك يظل لقصائد سامى مهدى فضيلتها الخاصة ، متمثلة في نبراتها الشخصية الخفية الهادئة ، التى تخفى وراءها تصدها كبيرا وقلقا لا نهاية له .

تجسد قصيدة « سماء صافية »^(١٠) بشكل متميز كثيرا من خصائص البناء الدرامى في شعر سامى مهدى . ومع أن هذه القصيدة تقوم على شخصيتين فحسب ، إلا أن حركتها وتساعد دلالتها لا ينأتان من وجود هذين العنصرين وحدهما ، بل من توافر نوع من التضاد الداخل الذى لا يكشف عن نفسه بيسر للوهلة الأولى . وتبدأ القصيدة على الشكل التالى :

عشبٌ محترقٌ
وفضاءٌ محترقٌ بدخان القصف
وجنودٌ جرحى
لا بد لهم من بعض أنينٍ مكتومٍ

إنه مشهد لمعركة قد انتهت توا . والقصيدة ذاتها تبدو كأنها تنبثق من بين الأنقاض وأشلاء القتلى . إن العناصر التى تشكل هذا المشهد هى ثلاثة : « عشب محترق » و « فضاء محترق » و « جنود جرحى » . ولا شك أنه مشهد خائى إلى حد كبير ، لا سيما إذا أضفنا إلى عناصره ما يكمل مجهم وقتامته . إن دخان القصف ما زال يخنق الفضاء ، كما أن « أنين الجنود الجرحى » له ثقل خاص هنا « فهو أنين مكتوم لا يسمح ظرف المعركة أن يكون ، كما ينبغي » . أنينا إنسانيا معبرا ؛ فليس له إذن إلا أن يظل « بعضا » من « أنين » . بل إن بعض الأنين هذا لا بد أن يكون « مكتوما » . وهو أنين لا يخفف من عناء الجريح بل يزيده تمزقا وإحساسا بالحنه ؛ فهو « بعض أنين مكتوم » من جهة ، وهو أنين لا بد منه من جهة أخرى .

وما يلاحظ أن هذا المقطع قد جاء خاليا من الأفعال تماما . لم يتضمن حركة جندى ، أو هريرة ، أو طائيرة « الأمر الذى عمق الإحساس بانتهاء المعركة ، كما ساعد على تكثيف الشعور بالاختناق أو السكون الذى أعقبها . الكل منك ومنشغل بما هو فيه ، كما أن كل شيء متغلق على نفسه ، ملتف عليها ، المشب المحترق ، والفضاء المحتقن ، والأنين المكتوم . إن المشهد كله تجسيدا لما خلفته المنازلة من دمار في الأرض والروح والأفق .

وفي الجزء الثانى من هذا المقطع تدب حركة ما ، لكنها حركة تعمق الإحساس بسكون المشهد السابق وخشونته .

لكن رقيقى يسألنى
إن كنت رأيت سماء أخرى دون غيومٍ
ورقيقى لم يمهلى لأجيب :
وقال انظر :
أى سماء أبهى
أم أى نجوم ؟

وإهماله إياه - مع أن هذا يتعارض مع ما يقترحه المقطع السابق من ألفة وحمية . بقيت حفنة الرمل التي أخذ يذريها حول رفيقه . ألا يمكننا أن نجد فيها إشارة إلى ارتباطها بذلك السائر التراب الذي يدافعان عنه ؟ ألا يمكن أن تعد حفنة الرمل هذه رباطا ماديا محسوسا أحدهما ، مرة أخرى ، من تأملاتها وأسئلته إلى جراحة هذا التراب وحسبته ؟

إن هذا المقاتل ، خلال القصيدة كلها ، كان شخصية إيجابية ؛ فهو الذي يسأل ، وهو الذي يدهش ، وهو الذي يتأمل ، وهو الذي يجيب ، وهو في هذا المقطع يقوم ، أيضا ، بسلسلة من الأفعال : « يحفن » من رمل السائر ، و « يذريه » حول رفيقه ، و « يقوم » من مكانه . ألا يعني ذلك كله أن هذا المقاتل ما زال يمتلك شجاعته ، برغم كل شيء ، في أن يسأل ، ويتأمل ، ويدهش ، ويتنقل ؟ من الممكن أن يكون ذلك صحيحا . وإذا كان الأمر كذلك ، صار من الممكن أن نجد لحفة الرمل التي يذريها حول رفيقه تفسيراً معقولا . إنها حركة لا تنفصل عن مدلولها الرمزي ، وصلتها بطقوس الموت والولادة « بعلاقة التراب بالجسد » بالشعائر التي تطرد الجن والأرواح الشريرة . هذا من جهة ؛ ومن جهة أخرى فهي تعكس ، برغم جوهرها الشعائري ، المثانة النفسية لهذا المقاتل ، الذي يتصرف بتلقائية مذهشة برغم حراجه وضعه ، كما تعكس استعداده لأي احتمال مهما كان سيئا ؛ فهو ورفيقه جزء من هذا المكان ، جزء من كرامة ترابه ، وكلاهما مرشح لموت متميز أو حياة متميزة .

٦ -

ومع قصائد ياسين طه حافظ يأخذ المحتوى الدرامي ، في الغالب ، شكل البذرة في القاع ؛ شكل الفكرة المنتشرة في الأساس الذي تنبض عليه أجزاء القصيدة ويكتمل بناؤها الأخير . إن الدراما ، في معظم قصائده ، لا تعبر عن نفسها في حركة واضحة متنامية على الدوام ، ولا تقوم على حكاية ينتظمها سياق من التقلبات المنطقية التي تتسع لتصل ، في النهاية ، إلى بؤرة يصب فيها الحدث ، وتتجمع أجزاؤه ، لتشكل ، أخيرا ، كثافة في الحركة والمغزى .

هل أردت القول إن الدراما في شعر ياسين طه حافظ تتمثل في الذهن ؛ في تضاد الأفكار وصراحتها ؟

حقا ، لقد أردت شيئا من ذلك ؛ لأن قصائد الشاعر ، برغم ما يبدو عليها من نبرة تأملية أحسانا ، تشتمل على حركة داخلية ضابجة ، تصنعها مشاعر متناثرة يقارع بعضها بعضا ، وينمىها هاجس الطفولة ، أو هاجس الفجيرة .

يبدو ياسين طه حافظ غير آبه بالسطح اللامع والبهيج للأشياء ، بل هو مسكون أبدا بالذعر من الخفى والزائل ، وما تخزنه الذاكرة . وهو يحاول دائما أن يرى الشيء ونقيضه ؛ أن يجد في الواجهة المتجانسة للأفكار ، والأشياء ، والنساء ، الواجهة الأخرى ؛ النقيض الذي لا تكتمل الصورة بدونه ، بل تظل ناقصة تحمكها السداجة ، أو الفرح العابر ، أو الحديعة .

يملك ياسين طه حافظ في كثير من قصائده حسا دراميا ، حيث يحاول أن يفجر في الساكن حركة حية ، وأن يعثر على الوجه الآخر

الحركة هنا ليست انتقالة لعناصر المشهد من مكان إلى آخر ؛ ليست إضافة عنصر جديد إلى عناصره ، كما أنها ليست نقصان واحد منها . إنها حياة إنسانية تتسلل إلى الصورة وتبعث فيها دفئا من نوع خاص جدا . ونلاحظ هنا أن كلمة « لكن » تعمق إحساسنا بمناخين متناقضين في هذا المقطع . نحن الآن إزاء رفقة حميمة ؛ فهناك اثنان في خندق واحد ، يواجهان سياه واحدة ، ومصبيرا واحدا . في هذين البيتين :

- لكن رفيقى يسألني

- ورفيقي لم يمهلى لأجيب .

كان من الممكن ، تجنباً للتكرار ، أن يعبر الشاعر من صيغة الإشارة إلى رفيقه ، أي أن يورد الكلمة دون أن تكون متبعية بالسياه ؛ لكن الشخص المتكلم في القصيدة كان في حاجة عميقة لتوكيد هذه الرابطة بينهما ؛ في حاجة إلى المزيد من صيغ التوكيد لها . إن هذه السياه ليست حرفا ؛ إنها كيان من معاني الرفقة والمؤازرة والارتباط ، التي تشد كلا منهما إلى الآخر ، وتجعل منهما معا وجودا واحدا متماسكا . إن الحاجة إلى الانتباه إلى الآخر ، والحاجة إلى الإحساس بالأمن ، والصلابة ، كانت وراء هذه النبذة الاليفة وما فيها من حنو وصفاء .

إن السائل لم ينتظر جوابا عن سؤاله الذي ألقاه على رفيقه . ربما أراد أن يوفر عليه مشقة التفكير في إجابة ما ؛ فقد يكون جريحا أو مرهقا بعد معركة ما يزال دخانها يملأ الفضاء ، أو لعله أراد أن يتجنب إلقاء صديقه عن أداء واجبه في البقاء مستعدا لأي احتمال ، أو أنه أحس بأن سؤاله لا مبرر له في ظرف كالظرف الذي يواجهانه معا . كل هذه الاحتمالات واردة ؛ لكن الأمر يعكس ، على أية حال ، وضعنا إنسانيا تلقائيا لا كلفة فيه .

ومن المفيد أن نلاحظ أن رفيق الشاعر يسأله إن كان قد رأى :

سياه أخرى دون غيوم .

إن كلمة « أخرى » لها معنى مهم هنا ؛ فهو لم يسأله إن كان قد رأى سياه - أية سياه - دون غيوم . بل إن كان قد رأى سياه « أخرى » غير هذه السياه الصافية التي تظلمها . إن الفضاء المحتقن ، والليل الذي أخذ يغمر كل شيء ، لم يمنع هذا المقاتل من أن يهتف في دهشة :

أتى سياه أبهى

أم أتى نجوم ؟

إن الأفق المحتقن بدخان القصف ، والعشب المحروق ، وأين الجرحى ، ثمن باهظ دون شك ، لكنه ثمن لا بد منه . ومع ذلك فلا شيء سيبقي إلى الأبد غير هذه السياه التي سال كل هذا الدم الحار وكل هذا الأين دفاها عنها .

وتصل القصيدة ذروتها في المقطع الأخير ، وهي ذروة تتخفى كالعادة وراء هدوء ظاهري ، وحركة تدعو إلى التأمل :

كان رفيقى يحفن من رمل السائر

ويذريه حولي

ويقوم .

إن نظرة متأملة إلى هذا المقطع قد تقود إلى أكثر من تفسير ممكن لتصرف هذا المقاتل ، وقد يكون من بينها الضجر من صمت رفيقه

— أى النداءين أحق بإصغائه : نداء الموت أم نداء الحياة ؟
ها هو الماء :

يخلب لب الحارس الفقى :

يمشى ،

كما يمشى ،

مبتهجا

مبتهجا

ينزلق الفقى فى السعادة الملتزمة ،

تنزلق الخطوة

والقمصلة الخضراء —

وتعثر الرشاشة المعبأة !

تختلط الخطوة

بالصبيحة

إن الحارس الشاب يستجيب أخيرا لإغراءات الماء : نداء الحياة والرجبة والطبيعة ؛ فهنا هو ذا يسمى إلى السعادة . ومن المتع أن نلاحظ هنا أن الشاعر يستخدم الفعل « ينزلق » للتعبير عن استجابة الجندى لنداء الماء . إن الأمر لا يتعدى كونه « انزلاقا » إلى السعادة وليس سعيا مشروعا ، ومتزنا إليها ؟ ذلك لأنها لحظة استرخاء خطيرة ، يستسلم لها هذا الحارس الساهر الذى يجب أن يظل باستمرار يقظا وعصيا على أهوائه ورغباته حتى الإنسان منها . إن السعادة التى « انزلق » إليها الجندى ما هى إلا « سعادة ملتزمة » ؛ فهى سعادة خطيرة إذن ؛ لأن صفة « اللتمان » هنا تجعل من الجندى الشاب ، وهو يقوم بحراسة ليلية ، هدفا مكشوقا للأعداء . لذا فإن الشاعر لم يجد ، كما يبدو ، أفضل من « اللتمان » صفة لهذه السعادة المرة القاضحة . وبالإضافة إلى ذلك فإن الأفعال المستخدمة فى هذا المقطع ، لاسيما فى جزئه الأخير ، تنم عن الارتباك وعدم الاتزان ، على النقيض من تلك التى استخدمت فى المقطع الأول ؛ فهى أفعال ترتبط بالسيولة والفرح والتمهل . لقد كان الماء « يستريح ويمر ويخلب » ، أما فى المقطع الثانى فإن الفقى « ينزلق » و « الخطوة تنزلق » أيضا ، وكذلك القمصلة الخضراء ، و « تعثر » الرشاشة المعبأة ؛ أما الخطوة فإنها « تختلط » بالصبيحة .

لقد كان اختلاط الخطوة بالصبيحة ضوفاً تحذيرياً للحارس الفقى ؛ فقد أنهى صوتها المربك خدعه اللذيد . وبذلك يهدد الشاعر للمقطع الختامى من قصيدته .

الماء يستريح

والحارس الفقى ساهراً

فى

نقطة الحراسة

ما زال فى وقفته

ينظر

وسط الريح .

واضح أن المشهد يخلو تماماً من الحركة ، فالماء « يستريح » ،

للفكرة التى يريد التعبير عنها ؛ أهوى وجهها الذى يتضاد معها ، ويزيدها حدة وصفاً فى الذهن والروح .

غير أن ياسين يطمئن ، أحيانا ، اطمئنانا كاملاً إلى منهجه هذا ، فيترك للذكاء والثقافة والذاكرة أن ما تقوده إلى ما فى قصيدته من أفكار وصياغات .

تقدم لنا قصيدة « حراسة ١ »^(١) نموذجاً طيباً لطريقة ياسين طه حافظ فى التعبير عن التجربة الدرامية فى قصيدته . وليس فى القصيدة كثير من عناصر الصراع . إن العنصرين الأساسيين فى حركة القصيدة كلها يتمثلان فى النهر والحارس الفقى ، حيث يأتلفان تارة ويفترقان تارة أخرى ؛ يلتحم أحدهما بالآخر طورا ويتضادان طورا آخر .

وتبدأ القصيدة بهذا المشهد :

الماء يستريح

يكشف للظلام من زمائه

عن فرح قديم

يمر فى الذاكرة البقضى

يكشف عن سحر وعن رغبة

يخلب لب الحارس الفقى .

يمثل هذا المشهد ، فى واقع الأمر ، وبرغم ما فيه من استرخاء بهيج ، تحدياً خطيراً للحارس الفقى ؛ فهذا الحارس قد امتحن بتحمل كل هذا الظلام والعزلة ، امتحن بأن يظل متوترا ، فى حين تملأ رائحة الأعداء هواء الليل .

ونلاحظ أن الشاعر لا يصفى صفة الفتوة على الحارس عبثا ؛ إذ لا بد أن يترتب عليها علاقة من الترابط والتضاد مع عناصر المشهد الأخرى — كما سنرى بعد قليل .

ويمكس المشهد جوا من الاسترخاء ، لكنه يخفى ، وفى العمق البعيد منه ، توترا يصل إلى أقصى أماده : توتر الجندى البقضى وهو يواجه السهر والأعداء والظلمة . والماء يؤدى دورا خطيرا فى إشاعة جو الاسترخاء هذا فى الغليظة كلها ؛ إنه يتحدى بها توتر الطرف الآخر ، أى الحارس ، وانشداده . وحين نتأمل الكلمات والأفعال التى استخدمها الشاعر فى هذا المقطع نجد أنها أفعالا وكلمات تنحو منحى خاصا : تستفز رجولة الحارس ، وتثير فتوته ، وتوقف فيه إحساسه بالوحدة . الماء هنا ليس عنصرا من عناصر الطبيعة فحسب ، إنه أبعد من ذلك . الماء ، وهو العنصر المهيمن على حركة المشهد ، كائن حي ، يستريح ، ويكشف ، ويخلب ، ويرتبط بالفرح والسحر والرجبة واللب . إن المشهد كله يهيج بالحياة والشهوة والبهاء : الطبيعة تسترخى بكل عريها الأخاذ أمام حارس فقى يقف بتوتره ، وفتوته ، ليواجه رغباته وموته المحتمل وهما يتشران فى الريح والظلمة .

الحياة والموت ، إذن ، يشكلان عناصر هذا المشهد ، أهى إمكانات الحياة ، وإمكانات الموت . غير أن الحياة تسفر عن نفسها بأرجحية واضحة ، ويثقل حسى أسر ، يتفوق على احتمال الموت غير المرئى . — ماذا يفعل الحارس إذن ؟

ما زال في وقفته
ينظر
وسط الرياح .

كل شيء غدا واضحا ومحددا : نقطة حسية طاغية ، واستعداد
استثنائي لكل احتمال .

ومع أن المقطع كله يخلو ، كما أشرنا سلفا ، من أفعال الحركة
المباشرة ، إلا أنه يكتظ بحركة داخلية مكتومة . فإذا كان الماء قد بدا
هنا ساكنا مسترخيا ومطمئنا فإن علينا أن نتأمل حركة القلق وتفجرها
داخل المشهد : في سهر الجندي وتعبه النبيل ؛ في وقفته وهو يواجه
الليل ، والخطر ، والذكرى ؛ في نظراته الكاسرة وهو يتحدث بعينين
حادثتين وسط الرياح .

والحارس ما يزال على « وقفته » . ومع أن الفعلين « يشريح »
و « ينظر » هما الفعلان الوحيدان في هذا المقطع فإننا نلاحظ أن الفعل
« يشريح » مثلا فعل يشي بالسكون لا الحركة ، إنه يرحى بالكف
عن الحركة بدلا من ممارستها . أما الفعل « ينظر » فهو ذو فاعلية
جزئية ، ولا يعبر عن حركة تشمل كيان الحارس أو تغير من علاقاته
بمحيطه .

إن ما يلفت النظر هنا هو أن الحارس الفتي بشكل الثقل الأساسي
في هذا المقطع « فبعد أن ترك الشاعر للماء الحيز الأكبر في المقطع
الأول ، جاء الآن ليفسح للحارس هذه المرة حيزا مساويا . الحارس
إذن هو الآن ، بجلا المشهد كله ، لقد أصبح الآن عنصرا فاعلا . إن
الشاعر يطلّق عليه للمرة الأولى ، صفة الساهر : « الحارس الفتي
ساهر » ؛ ولأول مرة أيضا يشير إلى مكانه الذي ينبغي أن يكون فيه
« نقطة الحراسة » ، ثم بصور هيأته النقطة المتحفزة :

الهوامش

- ٦ - يوسف الصائغ ، المعلم ، بغداد ، ١٩٨٦ ص ٥١ - ٦٩ .
- ٧ - حميد سعيد ، طفولة الماء ، بغداد ، ١٩٨٥ .
- ٨ - مجلة الأدب المعاصر ، العدد ٣٣ ، ١٩٨٦ ، ص ٦ - ٩ .
- ٩ - J. T. Shipley, ed. Dictionary of World Literary Terms : Forms, Technique, Criticism, London, 1979, p. 203.
- ١٠ - سامي مهدي ، أوراق الزوال ، بغداد ، ١٩٨٥ ص ٨٥ - ٨٦ .
- ١١ - ياسين طه حافظ ، قصائد من زمن الحرب ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٤١ - ٤٢ .

- ١ - C. Brooks and R. Penn Warren, (ed.), Understanding Poetry, New York, 1976, p. 13.
- عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ، ط ٣ ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص ٢٨٣ .
- ٣ - Understanding Poetry, p. 22.
- ٤ - Robert Langbaum. The Poetry of Experience, the Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition, 1974, p. 46.
- ٥ - هوداس غريغوري : الفن الدرامي في الشعر ، في كتاب : الأدب وصناعاته ، تحرير روي كاودن ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت ١٩٦٢ ص ٢٥٨ .

رجاء عيد

الأداء الفني والقصيدة الجديدة

أتاح الشكل الجديد للقصيدة الجديدة إمكانات متعددة في هيكلها وأسلوبها ومضمونها ، وتمكنت القصيدة الجديدة من التعبير عن واقع حضارى وثقافى شديد التعقيد ، وتفرّد هذا التعبير بأداء فني متعدد شكوله وتتميز وسائله ، وتنوع صور تركيباته اللغوية ؛ فمنه ما يكون منظوما في نسج فكري يمتد بين أطراف القصيدة ؛ وهذا النسج يتمحور حول بؤرة المضمون ؛ ومنه ما يكون خيطا ذا مرونة يتمدد في وقد مشاعر متكاثفة ، ويواكبها وفقا للموقف الوجداني المستكشف من خلال المسافات ؛ ومنه ما يتكبد على الدلق النفس فيها يشبه إيقاعها الذي يتزامن مع البث اللغوي في القصيدة .

الخبرات المستحدثة . وتحولت - تبعا لظروف أخرى متعددة - لغة التعبير الشعري من وصف العالم المادى الخارجى إلى وصف عالم الشاعر الداخلى ، وإلى التعبير عن شجته النفس ، باستخدام لغة تعبيرية مكثفة لتلك المشاعر ، بدلا من الوصف المادى الذى يعتمد على اقتناص التشابهات والتماثلات . وقد أدى ذلك إلى العزوف عن المعجم الشعري التقليدى ؛ ومن ثم كان انبثاق تشكيلات تعبيرية متواكبة مع المتغيرات الحادة التى عبر عنها أدونيس ؛ في قولته المتحمسة : « . . . وقف أسلافنا عند مظاهر الطبيعة وأشكالها الخارجية ؛ أما اليوم فإن قلوب وارثهم تحفّق صوب الأعماق والحدود . كان الإبداع لدى أسلافنا يقوم على انتقاء موضوعات في حدود الوعي الإنسان العام ؛ غير أن موضوع الإبداع اليوم جوهره تجريبي تتجاوز القيم المألوفة والأشكال المكرسة . . . صار الإبداع الشعري وسيلة لاكتشاف نفسى ، واكتشاف الإنسان والعالم . . . صار فعالية جوهرية تتصل بوضع الإنسان ومستقبله ومصيره » (١) .

إن الشاعر الحديث يشعر بتجربته شعورا مختلفا ؛ ومن هنا فإن مكونات عناصر أدائه التعبيري تعتمد على نسق معقد في استخدام معجم شعري يتولى مهمة تجسيد الإحساس ، ودفع المتلقى كى يتوحد معه في همومه الذاتية التى هي جزء من هموم الإنسان في مصانته الوجودية في مختلف شكولها ، وتعدد مظاهرها ، وتنوع صورها .

ومن هنا تجاوز الأداء التعبيري النزعة الغنائية المسترخية المتهمة ، وتعدى الخطابية الصائحة واللصوق المزخرفة . وقد احتفل الأداء

ومن الإمكانات التى وفرها استخدام « التفعيلة » - مثلا - أن أصبح « الإيقاع » جزءا عضويا في بنية القصيدة التى تتشكل من توترات نفسية في أنات زمنية نواكبها . ويقوم « الإيقاع » المتغير - وفقا لتلك الأنات - باحتضان المتناخات الانفعالية ، وخلق تلاحم عضوي في معمار القصيدة ، وهندسة بنائها اللغوي .

ولقد كان التحول إلى الشكل الجديد نابعا من تطور طبيعة الشعر التى أصبحت فنا يستخدم الكلمات لخلق تأثيرات موسيقية ودرامية . ومن هنا يكون « الإيقاع » هو القرار الأساسى لوحدة الشكل والمضمون عمتجا التجربة الشعرية ، وجاعلا أداءها عميقا ومتصلا بين الشاعر والمتلقى ، في تناغم متداخل ، يؤازر بعضه بعضا ، ويوحد بين أجزائها ، حتى تصل إلى ذروتها الدرامية . ومن هنا تلعب الكلمات دورا أساسيا في تركيب القصيدة الجديدة ، وتمنحها تراكمتها اللغوية في نسقها الفني ، فيها يمكن أن يسمى بالفكر الشعري الذى يستبطن الحقيقة الداخلية . وقد تمكنت القصيدة الجديدة من كبح النغمة الصوتية العالية في الإيقاع الخارجى المعروف في الأوزان الخليلية على نحو أتاح التوصل إلى إيقاع أكثر سلاسة ، وأرق انسبا ، أدى إلى تكثيف الدلالة وترباط القصيدة .

ومن الواضح أن الشعر الحديث قد اكتسب أبعادا جديدة في استشرافه آفاقا منسفة ، أتاحت رؤية ممتدة تنفوس ثراء التجارب الفنية العالية ، وتختزن في حداثتها مختلف صورها وأشكالها ، ثم تمزج - عن وعى وفارس - خبرتها الخاصة بترائنا الشعري مع تلك

البيان ، أو التزيين المجازي ، ليصبح في تشكيله الجديد جوهر اللغة الحديثة ، وسيلة لإيصال مشاعر غائصة في مضمر التجربة الفنية . وانتقلت الصورة من نطاق « المجاز » التقليدي المعتمد على عناصر المقارنة والمماثلة ، ومراعاة الرباط المنطقي ، لتتحول إلى نطاق الصور المتداخلة العناصر ، المتمزجة بعناصر الغرابة والدهشة . وهي في تعديها المألوف ، وبجاوزها المنطقي ، تجمع فلذات من الخطوط المتداخلة ، وتضم أنسوجات لغوية تشكل في تضامها وتداخلها جسد القصيدة . وهذا الجسد الشعري يتشعر ويتسع ، ويمتد ويترامى ، مجاوزا البعد الواحد والدلالة المفردة .

يقول « صلاح عبد الصبور » :

الظلمة مهبى نحو الشرفة
في حربتها السوداء
صلصلة المجلات الوهمية
تردد في الأنعاء
هينا القمر اللبى الشاحب
بكنا مطرا فوق جبيني المتعب^(٥) .

ويقول « فواز عيد » :

أضاء الفجر شرفته وفرّ قطع أحصنة
إلى الغابة
وأيد تبذر الضوء النقى على التلال
لطيروى الدورى ينثر حبة حبة
أزحت بقية الليل المهدل كالعرائس
فوق أحمدة الجسور
أتيتك والضحى خلفى
على حربات صيف ماجن أقراسه الشقراء
لاهثة من التعب^(٦) .

ويقول « أمل دنقل » :

هيناك لحظتنا شروق
أرشف قهوق الصباحية من بنها المحروق
هيناك يا حبيبى شجيرتا برقوق
تجلس في ظلها الشمس ، وترفوئوبها المفتوق^(٧) .

إن الصور التالية - عن الوطن الغائب - تتفرد بذلك التكنيف اللغوى الذى يتجسد في ألفاظ ذات معنى حيوى ، يجاوز السرد التفصيل الكتيب عن التضحية والفداء ، كما في الأنماط المعروفة ، ويختفى منها الصفات المتراصة ، واللصوق الجاهزة ، وتتميز - كذلك - بذلك الأداء اللغوى الذى لا يفقد نصاعته ، ولا تشعب نصارته .

يقول « محمود درويش » :

التعبيرى المتوارث - كما هو معروف - بالنقل الحرفى ، نسخا من الحركة أو السكون ، مع إلصاق شيات تزيينية تتوسل بأدوات المشابهة أو المقاربة أو المقارنة ، لإيقاظ الشعور بالجمال الصاقى والكمال المنتخب ، واختلاق حذر يهدد حواس المتلقى . ومن ثمة كان « الخارج » - وليس الداخل - مجال التعبير ومناط التفكير ، وكان - من ثم - ركيزة التصوير . وقد دفع ذلك - مع سواء - إلى اهتمام حميم بالصورة الشكلية ، واحتفال - غير كريم - بالتفنن الفكرى ، لإلصاق أوصاف تلفيقية ، رغبة في تكامل زخرفى ، يظل - مع ذلك - خارج الكون الشعري . ومن هنا تحولت تلك الشكول التعبيرية - بالتتابع والتداول - إلى صور باهتة مكررة ، انحمت معالمها ، ونشف ماؤها .

وقد اهتم الشاعر الحديث - في مقابل ذلك - بما هو مستمد من حياته وتجربته الإنسانية ، فلم يعد يهتم بانتقاء صور جميلة منتقاة من المظاهر الجميلة ، بل صار يهتم بالبحث عن الصور الحية والعميقة ، التى ترتبط ارتباطا عضويا بحالته العقلية والعاطفية ، حل نحو ما نرى في النماذج التالية :

يقول « صلاح عبد الصبور » :

الأرض بغى طامث
ودماها تحمد في فخذها السوداوين
لن يطهرها حل أو غسل
من ضاجعها ملعون^(٨) .

وفي الحالة الشعرية نفسها يقول « محمد إبراهيم أبو سنة » :

باردة ميتة كنت تنامين

وجهك يشحب
جسدك لا ينمى عنك
نظرة عينيك الغافيتين
لا تقدر أن تعطى تفسيراً للطاهون
كنت تنامين

تنهمر دماء سوداء
تتجول فوق العشب المسموم^(٩) .

ويقول « عبد الوهاب البيات » :

أيتها الأرض التى تعفت فيها لحوم الخيل والنساء
وجثث الأفكار
أيتها السنايل المعجفاء
هذا أوان الموت والحصاد^(١٠) .

وتحول الشكل اللغوى من كونه الوعاء الذى يضم الزخرف

سوف تتكشف ملاحمه عن طريق الانفعال ؛ ويقوم النشاط الفكرى بعملية تنظيم دائم لجزئيات الصور المتدفقة ، وتعمل - فى اللحظة ذاتها - المشاعر المثارة على طبع الماعات الصور ، لتجلى المسارب الغائصة ، وتتكشف حجارة القصيدة شيئا فشيئا :

ضاقَت الأرض
أركض نحو البكاء فيهرب
أركض نحو بلادى
فتهرب منى سرايا
ضاق بى وطنى
تحاصرني قمعقات قواميسنا المبهرة
يقبل الغدر بمنطيا نبرات :
تدرع بالأغنيات العريقة
والأنباء
فى ظلام الحديدية عانقنى
مستبيحا دنى وبلادى
طلبت السكاكين تسليخ كل المسام التى عرفته
وكل المسام التى لامسته
ولكنها بدأت من وتينى

ولم يبق سوى موقف الرفض والانسلاخ عن الجميع ، وعن طريق الأداء التصويرى ، الذى يحتضن تلك الشذرات المصهورة فى بوتقة انفعال مستوفر ، تنتمى تلك الجزئيات ، وتتابع فى موجات يسلم سابقها إلى لاحقها :

باسم الضحايا
أنا أتنازل عن شجرات العوائل
عن كبرياء القبائل
إن تبرأت من قطرات حليب الرضاعة
إن تبرأت منى
أغير حتى الملامح والدم .

وفى يشبه ترسيخا للباس من الحاضر تنبثق صورة بكائية مستوحاة من التراث الدينى ، وكأنها - كذلك - مزج لا شعورى يشى بتناسخ الماضى فى الحاضر :

أصبحت بثرى الآن مقفرة
إن إخوة يوسف صاروا سماسرة
لدموع أبيهم
وصاروا أباطرة
بقميص أخيه
وإن العزيز يقايض بالشهداء
ويطلب فى الحلم سبعا عجايفا

الريح واقفة على خنجر
ودماؤنا شفق
لا تحرقى منديلك الأخضر
الليل يحترق
طوبى لمن نامت على خشبة
ملء الردى حية
...

من يشتري للموت تذكرة سوانا اليوم من ؟
نحن اعتصرنا كل غيم خرائط الدنيا وأشعار الحنين
إلى الوطن
لا ماؤها يروى ولا أشواقها تكوى
...

يا قبله نامت على سكين ،
تفاحة القلب^(٨) .

وقد تتركب الصورة من فلذات تصويرية موسومة بالمشاعر الفائرة ، وهى تكتسب تصميمها الفنى من ذلك التواشج العميق بين المبنى والمعنى ، ومن ذلك الاندماج العضوى الذى يتجسد فى تشابك الكل والجزئى ويضم أبعادا شعورية ولا شعورية تتنامى فى دائرة الكون الشعرى جميعه .

إن الصورة الممتدة علامة بارزة فى مسار القصيدة الجديدة ، التى تمثل - فى الوقت ذاته - كيانا مسكونا بالحركة والفعل والتوفر ، وفيه تتصاعد الصيرورة الفنية فى مساق الأداء كما فى الصور التالية من قصيدة « أستميحك ذاكرت » للشاعر « مدوح عدوان » ؛ ففيها ذلك البناء الهندسى - والعضوى - للصور الممتدة فى الكون الشعرى للقصيدة جميعها ، حيث لا تدرك المعطيات الدلالية للأداء الفنى إلا من خلال التجول فى أنحائه الممتدة والمنبثة فى التشكيل الفنى للقصيدة كلها .

فى المفتح تفجرت تلك الصور الشديدة الفتامة والشديدة الأسى ، فيها يشبه تعرية داخلية مستبطنة للذات ، وتجسيدا مروعا لحالة نفسية استلبها اليأس والإحباط :

تشممت نثن دنى
كنت أحمل بين الشرايين مستنقعا
فى الضلوع الطحالب تنمو
الضفادع كانت تغرد
ونقبت عن كسرة المجد
لم ألق بين الطلول سوى خيمة
وجرائم قتل مطرزة
وعبادة .

إن هناك تبادلا عضويا - سوف يبين - بين الصور والمضمون الذى

إن الصور السابقة تكثيف مرعب لحالات رابعة ، ولواقع شديد القنامة شديد التهرؤ ، وهذه الصور في قسوتها الجارحة تنفرس خناجر في مخيلة المتلقى وجدانه . وهي في ذلك الصوغ اللغوي المتفرد لا يصلح أى بديل لفظي ، أو معادل لغوي ؛ ليؤدى ما أدته من إبانة عن الهول الممتد ، والكابوس الجاثم فوق الجميع . وهي إيحاء مضمر - في الوقت نفسه - إلى الانفثات والزيف والباطل ، وفقدان كل شيء لاي شيء .

وثانى - الآن - الصورة الأخيرة :

سقطت بيننا كالنيازك صورة حلم
مكبلة بالكلام البليغ
بدأنا نك الحروف العريقة
فانكشفت جثة الوطن الدمع
حرفناه حين رأينا دمائه
وتذكر كل منا تصاعده
حين أسعنا في الظلام استغاثته ونداءه
فوجئنا نتمنم فاجحة للبراءة
شدنا صوت نخاسنا
وتلا بالنبابة هنا
براءتنا^(٩) .

إن هذه الصورة الأخيرة في تراكيبيها الأدائية ، وفي تشكيلها اللغوي المتفرد ، تلتقط - في رماله حادة ونعومة قاسية - لحظات الكشف الفاجع من الوطن القتل وقتليه ، كما أنها تسج في كينونتها البنائية خيوط الإدانة للجميع ؛ وجميع ذلك ينبثق في نقلات خاطفة هي أشبه شيء بومضات لاهمة ، أو شذرات قصصية تندمج في المعطى اللغوي . ويكون « الفعل » التكرار :

[سقطت - بدأنا - فانكشفت - حرفناه .. فوجئنا .. إلخ .]
- يكون إضاءات حركية أقرب إلى ملامسة الشكل المسرحي والمتنزع الدرامي ، ثم ينسد الستار على لقطة فاجعة تفترس أى أمل قادم :

شدنا صوت نخاسنا
وتلا بالنبابة هنا
براءتنا .

إن السمة الغالبة في القصيدة الجديدة - كما هي في النماذج السالفة - تتمثل في ذلك الشعور الجمعي ، فالهموم السياسية ، والقضايا الاجتماعية ، أصبحت هموما وقضايا مشتركة ومتبلسة برواية الشاعر وذاكرته ، وجميعها ينفرس في وجدانه ، وقد تحلل - لذلك - عن فرديته . وقد تخلص الشعر الحديث من الغنائية والذاتية ، ومع ذلك فقد ثبتت في بعض الفصائد ملامح تشي برواسب رومانسية ، ولكنها - مع ذلك - لها مذاق فني جديد ، بتخطيها الأسلوب اللغوي الرومانسي ، ومجاوزتها المعجم المعروف للأداء الرومانسي ، كما في قصيدة « تأملات ليلية » للشاعر « صلاح عبد الصبور » ، ومنها :

لنحى أشعارنا

وكحلهم مزجج تتراعى صور لحالات مسكونة بالفزع والذلة ، وتتابع مراثيات لا شعورية مجسدة للانكسار النفسى والهزيمة الروحية :

تشبثت بالممر
عانت عمري الدليل
كما يتشبث كلب بجيفته
أراقب من كوة اليأس
فهذا يسلم أنيابه ومخالبه
وبلايل كانت تغرد
حارضة لحم أفراسها للجميع
أرى جثنا تتناطح
والموت يرقبها ضاحكا
وتكتسظ كل المنابر بالبلغاء
وكل المقابر بالخبراء .
وقامت مناقصة لتساوم ذاكرة الدم
جاء الطلاب لإخفاء حزن تيس
في أوجه الثالكات
وجاءت أهالي الحماسة
تخفى انكسار اليتامى

وثانى الصورة التالية وتنتهى - بعد أن امتزجت بها السخرية الأليمة بالآلم الساخر - تنتهى بمناجاة ذاتية محملة بالشجن ، ومثمرة بالأسى ، وكأنها الهزيمة الممتدة وقد شملت كل شيء :

وتيهرننا في المواسم وهج الخطابة
قيل لنا : الشمس كانت تعادى العروبة
قيل : هي اجتهدت أن تسود أوجعنا
سوف ننسى ونألف هذا الظلام
فمن يتذكر إن كان في الوجه عيتان
في شجر البرتقال الروائح
في الشهداء الكرامة .

وقد تتابعت الموجات . وثانى الآن الموجة الأخيرة أشبه بعاصفة تقتلع كل شيء ، وتكون - كما سيل - حاملة جدلية القصيدة في صيرورتها النهائية :

سوف تأتى القيامة
هذى علاماتها :

- رجعت طفلة لا تتراف الدعارة منذ ولادتها
- جمع الحيف في سحر هذا الزمان حياضا
- وقد أصبح الدود مثل مزايده

.. من منكم يقدر أن يفرز صرخة « محمود »
عن صلبة عشر رصاصات غاصت فيه

من البلعوم إلى منتصف السرة
.. كنت أخلع جسمي وأسحب .. محمود
والنار تأكل دبابتي
أحبط مستوحدا بين موتيهما

لم يبق منه سوى دفتر
يتدافع أطفاله كل شهر بأبوابكم
بصموا فوقه عذ أرغفة الحبز
حتى ملاحهم وشممت بتواقيعكم^(١٢) .

إن المعنى الفكري يظل في حالة سديمية تنسم بالحيدة والمحمود ،
ومن ثم تلجأ الصورة الأدائية إلى ما يمكن أن يسمى بحركة التفاف
ثمحق المعنى الذهني في صلاته ويوسه ، فتفصم الصلة الجامدة بين
الدال والفكرة ، ليتج - من وراء ذلك - المعنى الإيحائي ، ويتصوّر
- في أثناء ذلك - المستوى الإيحائي المتسق مع السياق . ومن هنا
يستعصى التحليل الاستعماري التقليدي على مثل تلك الصور ، كما في
قول « عبد العزيز المقلح » :

على ساحة العين والقلب محفورة أنت
نابتة في دم الروح
مشرة في نبيذ الجسد

أو قوله :

خيل قصائد واقفة بالباب
أسرجها للشمس
تسرجها أحزان رحلت للموت
يا فرسا تركض بين الدمع والقبر .

أو قوله :

يا أوراق الريح
الأمطار احترقت
من يقرأ
يسمع صوت سهيل الجرح المصلوب
صوت الموت الباكي
صوت العاصفة المجهولة بالدم^(١٣) .

وقد يتكىء الأداء الفني على إثارة مشاعر إيحائية ، متوسلة بإيماءات
ذات وهج ، تظل تسع وتنشعب ، مشيرة تذكارات عالقة بالشعور ،
لتنخلق - في أثناء الطريق - إيماءات أخرى تمتد أبعادها وتنفسح .
ومن هنا تصبح حركية الأداء مستبطنة روح القصيدة في توثباتها ، وفي
فاعليتها ، كما في قصيدة « خاتم مصر » لنزار قباني ، المتكئة -
كذلك - على النقولات الخاطفة الملتصقة لمجمل « الحالة الشعرية »

وكأن قطعة صخر
متهتف بالأقدام :

رديني في أكتاف الجبل الجرداء
أو في حضن الأغوار المهجورة
وخذي من أرصفة الطرقات
إوزنانات السجن المتسخة
أو أعتاب الحمامات

وكأن كومة رمل
متهتف بالأيدي :

فري في فوق شطوط البحر
ألقيني جنب طيور الزبد البيضاء
صوني عن آنية الزرع الشمسي
أو عن طرق الأمراء
وكأن مهر

يهتف بالمجرى :

أرجمني للقمم البيضاء^(١٤) .

إن حداثة الصورة المعاصرة تعتمد - كذلك - على الفاعلية
الشعرية التي تصخب بإفهام درامي ، وقوده التوتر والغضب والحزن
والشجن . ومن هنا يتغور استبصار الشاعر شمولية الوجود الإنساني ،
وينغمس في ديمومه ، ويتبع ذلك - بالضرورة - أن تفقد الصورة
سكونيتها القديمة ، ولصوقها البلاغية الخارجية . وربما نتج عن تماثل
تلك المشاعر وتلبسها - كما أشرنا - بذاكرة الشاعر المعاصر وجدانه ،
أنه قد يتماثل المنطلق الفكري ، على نحو ما يبدو في المثالين التاليين من
قصيدتين مختلفتين .

يقول « أمل دنقل » :

.. قد عرفنا كتابة أسمائنا بالمداد على كتب المدرس

ثم عرفنا كتابة أسمائنا

بالأظافر في حائط الحبس

أو بالدماء على جبهة الرمل والشمس

أو بالسواد على صفحات الجرائد قبل الأخيرة

أو بحداد الأراميل حين يوقعن فوق كشوف « المعاشات »

أو بالرماد على الصور المنزلية للشهداء

.. من يجرؤ الآن أن يسرق العلم القرمزي

الذي قام فوق تلال الجماعم

أو يبيع رغيف التراب الذي عجمته الدماء

أو يمد يدا للعظام التي تتناثر في الصحراء^(١٥) .

ويقول « عبد الرزاق عبد الواحد » :

ومن شكول البنية الفنية الشديدة الحدائة ذلك الشكل الحوارى المتزوج بالنزعة القصصية والمسرحية ، حيث تتداخل الأصوات ، وتتأثر أشجاء من الحوار ، وتقتحم القصيدة شخوص تضيف زحماً للشكيل الدرامى .

ومن الواضح - فى مسار الشعر الحديث - اقتراب القصيدة الحديثة من النزعة الدرامية التى أتاحت لها قدرة واضحة على الاستبطان النفسى والحوار الداخلى ، وهىأت لها الخروج من جو الغنائية والخطابية إلى جو الحكاية المسرحية ، واستخدام حيكات قصصية توظف بوصفها إطاراً لأفكار الشاعر وصواففه ، ومن هنا كانت القصيدة الحوارية المعتمدة على « المونولوج » و « الديالوج » قادرة على إبراز تركيب المغزى من القصيدة .

ومن المعروف أن المعطى التراثى للأداء الحوارى يأخذ أنماطاً واحدة البعد ، تتكرر أشكالها ، وتتعدد صورها ، حيث يظل مكتفياً بقص خارجى « يحكى » الموقف الحوارى أو المتخيل ، والمتمثل فى « قالت وقلت » ، أو فى مخاطبة رفيق لا نحس لها وجوداً متميزاً ، وإنما يسيطر صوت الشاعر على نحو يفقد حواراً فعالية درامية « وكل ذلك يحدث فى لحظة خاطفة لينطلق - مسرعا - إلى غرضه الأساسى ، وكأنه يود الخلاص ليعود إلى السنن و « الطريقة » . ومن ثم يكون الحوار - مع اصطناحه أساساً - وشياً إضافياً يمثل تمهيداً خارجياً للموضوع الرئيسى ، ويظل دائراً فى حدود لا يجاوزها ، ورسوم لا يتعداها .

ونتيجة لتحولات هنية متعددة - أشرنا إليها - تميزت لغة الشعر بتلك الشكول الحوارية المتزوجة بالنزعة القصصية والمسرحية . ومن الاستخدامات المستحدثة ذلك الحوار الداخلى « حين يجاور الشاعر ذاته ساعة أن يحدث انشطار نفسى فى لحظات تأزمه أو شعوره بالاستلاب فيكتفى - حل شجنه الداخلى .

ومن هنا تكون « المناجاة الذاتية » اللغة الممكنة حين تصل الأزمة إلى ذروتها . وواضح مدى الإفادة من تكتيكات الأداء المسرحى - كما هو معروف - حين يصبح البطل فى حالة سديمية فيها يشبه تقاطعاً حاداً بين ذاته وذوات الآخرين . ولذا يفقد التوصيل للغوى نسقه المألوف ، لأن اللغة تتجه إلى الداخلى ، وتفرض أصواتها فى الخارج أصداً هذه الحالة الفريدة والخاصة بصاحبها . وما أكثر نماذج ذلك المنحنى الأدائى فى القصائد الجديدة ، ونشير - على سبيل المثال - إلى قصائد « مجنون بين المون » ، و « الرأس والنهر » ، و « أحلام حول الزمن المكسور » لأدونيس ، وقصيدة « الإخوة الأعداء » لمحمد إبراهيم أبوسنة .

وكما فى القصيدة التالية « عز الدين القسام » : جزء من حديث ذات ليلة باردة « للشاعر « محمد القيس » التى تنحومنحنى قصصياً ، متكناً على أصوات متحاورة « تتكشف - عن طريق الحوار - معالم القصيدة ، وتوضح صورة المأساة التى تنشب مغالبها فى بنية القصيدة الدرامية « فهناك أصوات « أبو الحسن اللداوى » و « عز الدين القسام » و « حمدان الناطور » وصوت الشاعر الذى يكتفى بالتعليق والتوضيح ، ولا يتدخل فى مجرى القصيدة التحاورى .

ويبدأ صوت « أبو الحسن اللداوى » تمهيداً لبداية التحاور :

مجاورة سكونية الوصف ، ومتعدية رتبة السرد ، ولذا تحتشد بنيتها الأدائية بالحركة المصوغة فى الفعل الآن . وعلى الرغم من تتابع هذا الفعل فإنه يظل فلذات تتوحد فى تابعها بنية التعبير :

يقول « نزار قباز » فى قصيدته « خاتم مصر » :

تتعرف مصر على وجهها فى مرايا سيناء
تقرأ اسمها فى كتاب الشهادة ومزامير العيور
تقرؤه فى فرح المغامرة ، وأبجدية الاقتحام
تقرؤه على معاطف الجنود المسافرين إلى الضفة الثانية
للكبرياء
تقرؤه فى جراحهم المتلألئة تحت الشمس كأحجار
البياقوت

وحقول شقائق النعمان .

وتكتشف مصر صوبها

فى رصاص مقاتليها لا فى حناجر مغنيها .

تضع مصر خاتمها الفاطمى فى إصبع يدها اليسرى
وتصبح عروساً

تتبرع أشجار القطن فى الدلتا بكل أزهارها البيضاء
لغزل طرحة العروس .

تركب ماذن الأزهر القطار السريع المتجه إلى الإسماعيلية
لتبرم عقد الزواج .

يخرج الفراعنة رجالاً ونساء وأطفالاً من غرف نومهم
فى الأقصر وأسوان والكرنك ووادى الملوك يرشون
مصر بماء الورد .

يبيع التلاميذ كتبهم الجامعية ويدفعون مهر العروس .

ينزل عمرو بن العاص عن حصانه

ويلف مصر بعباءته

ويهدىها سيفه

ويقرأ لها « سورة الفتح » (١٤) .

ثمة مجاورة للصور الجاهزة ، وثمة تعدد للتركييب الثابتة فيها ألفناه عن السيف (حده الحد) والسيف (فى متونين جلاء الشك والريب) ، وثمة تخط للبطولة الفردية - بما هى طقس مدحى - فيها ألفناه من مثل (لقد تركت أمير المؤمنين بها) ، ومثل (نثرهم فوق الأحيدب) ، وثمة تحول واضح فى المعجم الشعرى ، فى جسارته اللغوية ، حيث يلامس السطح المباشر للاستعمال اليومى . ومع هذه الملامسة - أو المعانقة - فإن التوظيف الفنى للغة يزيح - بجسارته - الفواصل بين المعجم الكلاسيكى فى تحفظاته الأدائية ، والمعجم النابض بحيوية وتدفق ، لينشق تمازج رفيف بين الخططين ، حتى ليصبح من المحال تحديد مناطق استوائية تتمايز بخط وهمى أو حقيقى .

في العاشر من أيلول الماضي

أهولت الدنيا

وانشق جدار البيت

عن شيخ كان جريحاً

ووقور الحزن ، مهيب الصوت

بادرن مثل الدهشة قال :

ثم يأتي الصوت الثاني - والأساسي :

أنا عز الدين القسام

هل تأذن لي

أن أقضى الليلة في بيتك

- عز الدين القسام ؟

لا أعرف أحدا يحمل هذا الاسم

- رجل من أرض الشام

لا يملك عائلة

لا يملك بيتا

يتجول في أحياء الفقراء

ومع الإضاءات التي تتقدم بها لغة الحوار بين الصوت الأول

والصوت الثاني ، ندرك أن « عز الدين القسام » شهيد دافع عن وطنه

حتى قتل ، وكما في تعليق الشاعر الراوي للحوار :

(قال أبو الحسن اللداوي :

واحترت كثيراً في هيئته المأساوية

في بقع الدم المتجمدة على الكتفين)

قلت له : ما الأمر ؟

(أضمن بعض الوقت

وعدل فوق الرأس عمامته البيضاء)

...

- أنت حزين يا شيخ ، ما يحمل في قلبك ؟

- أهل تذكارات الأس

أهل وطننا يتوجع

فأنا منذ قتلت

هاجرت إلى مملكة الأعشاب

سكنت قلوب الشجر وأهراق الزعر ، قلت :

يأت من يكسر هذا القيد

يأت من يشعل أهراس الأرض

لكن لم يأتوا حتى الآن

- يا شيخى الطيب

كيف تقول قتلت ، وما أنت أمامي !

- الموت رفيقى

فلذا يسمح لي أحيانا

أن أتجول في مملكتي

وأطوف على الأحياء

(أطفال الوابور ، وأنا لم أفهم شيئاً ، وسكبت له

كباية شاي ساخن ، قلت : تفضل ...) .

وتستمر الأصوات ، ويمتد التمازج ، ويكتسب أطرافاً من درامية

المسرح ، وحبكة الرواية ، فيتردد من الخارج صوت غناء حزين ،

أو نواح يتغنى به الصوت الثالث « حمدان الناطور » ، الذي يقدمه

الصوت الأول مخاطباً « عز الدين القسام » الصوت الثاني :

- هذا حمدان الناطور ...

... حمدان جثا فوق الأرض وقبلها

رفض التعمييض بكى

ويعلق الصوت الثاني :

- أعرف حمدان الناطور ووقع الموال

فكثيراً ما صادفني في الليل ورافقي في التجوال

أعرف هذا الزمن الخوان

والمدن الطالعة من الصحراء بأزياء عصرية

والبدو وحراس القصر (١٥) .

إن الأصوات تتداخل وتتلاحم وتتشابك في تيار القصيدة ، وفي

بنيتها الأدائية . وهذه الأصوات تركز على النزعة الدرامية التي تجسد

المشاهد والحالات ، وتضفي الأفكار ، وهي تتوسل - كذلك -

بمحيطات القصة والمسرح في الإنارة والشرح والتفسير ، وتجسيد

الوشائج بين الأصوات المتحاورة .

وتتعدد صور تلك المناجاة الذاتية متخذة صوراً متعددة تتفق

والمنطلق الفكري المستبطن للإحساس الشعري . ولعلنا نتذكر قصيدة

« السياب » المشهورة « نهاية » ، التي تبتدىء بكلمات المحبوبة قبل

هجرانها :

سأهواك حتى تحف الدموع بعيني .

وكما في قصيدة « من مذكرات الملك حبيب بن الحبيب » لصالح

عبد الصبور . وبالمثل نجد قصيدة « سيرة ذاتية لمروان بن محمد » بعد

معركة « الزاب » ، التي تجسد في أداها شذرات من الاستبطان

الذاتي ، وتنكس على القصة والأصوات الحوارية المتداخلة . يقول

صاحبها الشاعر « خالد البرادعي » فيها :

- كنت أرد الروم عن الفتن

فما كانت تبصر عيني في المرأة

سوى الروم هنا والفرس هناك

- أخطأ مروان إذن

طفل يبيع الفل بين العربات
مقتولة تنتظر السيارة البيضاء
كلب يحك أنفه على عمود النور
مقهى ، ومذبح ، وثرى صاحب ، وطاولات
ألوية ملوثة الأعتاق فوق الساريات
أندية ليلية
كتابة ضوئية
الصحف الدامية العنوان يبيض الصفحات
حوائط وملصقات (١٧)

وكما في قصيدته « أشياء تحدث في الليل » حيث يعتمد - أيضا -
على الصور المرئية والسمعية ، والنقلات الحركية التي تشكل في تفرقها
توحدا بين المتباينات ، وتمازجا بين السكون والحركة ؛ بين صوت
رصاص خشن ، وصوت أغنية طروب ، بين اختصام نأفه بين
صاحبين حول ثقافة أيضا ، وسباب مترفين في سيارتين ، كتفاهة
الصاحبين المتخاصمين في « الترام » :

رخاوة النعاس تغمر المسافرين في قطار الليل
وفي حقول قرية بعيدة
شق السكون - فجأة - هواء ذئب
وانعقد الحليب في الضروع
وانطلقت رصاصة
فكفت الأشياء بعدها عن الوجيب
أهنية ثم استعادت نبضها الرتيب
وكانت الليلة لا تزال مقمرة
والطرقات تلبس الجوارب السوداء
وتغمر روح القاهرة
كان النشيد الوطني يملأ المذيع منها برامج المساء
وكانت الأضواء تنطفئ
والدم كان ساخنا يلوث القضبان
تسرى إليه من عبر « هيلتون »
القريب ..
أغنية طروب

...
وصاحبان في ترام العودة الكسول
بختصمان في نتائج الكرة
وفي طريق الهرم الطويل
تبادلت سيارتان - كادتا في الليل أن تصطدما - السباب (١٨)

وكما في قصيدة « سذبحة القلعة » للشاعر أحمد عبد المعطى

- ما كان لمروان أن يصلح ما أفسده العصر
- ماذا أسمع ؟
- تعبت بالسيف وتنسى شعرة جدك
- ماذا أبصر ؟
- تنسى أن العائر تزاد عليه المعثرات
ومن زلت قدماء تخلت عنه الناس
- مسكين يا مروان
- صوت عدو يشمت
أم صوت صديق يفرح ؟ (١٩)

وقد يعتمد الأداء الفني على تشكيلات فنية مستمدة من الفن
السينمائي فيما يعرف بالمونتاج ، حيث تتوالى صور متعددة يعقبها صور
أخرى يجمع بينها جميعا - في الصورة الكلية - توحدا وتناسق ، يصنعها
الشتات الظاهري الذي يستطيع في تواليه وفي أنساقه المرئية
والسمعية - يستطيع إثارة توجه نفسى للخيال الداخلى الذى يجمع
وحداته المبددة ، عند النظرة الأولى ، ولينفسح المجال لرسم صورة
شاملة منقسمة ، وذلك بتضام تلك الصور السريعة في داخل اللوحة
الكاملة .

وقد تمكنت قصائد كثيرة من استخدام صور تعبيرية مفاجئة ،
تعتمد على التداخلات النفسية ، عن طريق الصور المتعاقبة ، مستهدفة
بذلك صدم الوعى ، وخلخلة الارتقاء للمنطقية المألوفة للأداء ،
ومجاوزة الاستنامة الجلدية في الشكول التقليدية المتوارثة .

نجد نماذج جيدة ومتعددة للجمع بين الصور المرئية والصور
السمعية قريبة من تلك التى يستخدمها المخرج السينمائى الذى يصور
أجزاء متفرقات من حوادث ، ثم يسجل الأصوات ، ثم يربطها بطريقة
متقنة . وقد تبدو لنا - للوهلة الأولى - أنها ينقصها التناسق ، أنها
تفتقد الترابط ، ولكننا إذا أخذناها في كليتها المترابطة ، فإنها تعنى
- في مجموعها - وحدة عضوية تعبر بعمق عن التجربة الشعرية
الكلية . وقد تكون تلك الصور في مظهرها السطحي مفككة
أو متضاربة أو متنافرة ، ولكن ذلك ليس الصورة الحقيقية للقصيدة ،
بل إن هذا التفكك يولد ويستنسخ من خلفه طاقات متجمعة
تشكل - فنيا - من خلال البناء الكل للقصيدة .

وإن تلاحق الصور في حركتها السريعة يعتمد - في الوقت نفسه -
على انتقاء وانتخاب معين ، لاندفاق تلك الصور ؛ لنصب في تيار
يزخر بمواقف ومشاعر مميزة ، متبعا تجسيد المفزى الفكرى المحتضن
لانفعال نفسى خاص .

وتتضح تلك الصور المتعاقبة ، التى تبدو - ظاهريا - مفككة
ولكنها في مجموعها صور محملة بدلالات شتى - تتضح - على سبيل
المثال - في قصيدة « الموت في الفراش » لأمى ، ذنقل ؛ فهى تشرى - كما
سيل - بالدائرة الجهنمية التى تتحرك فيها الأشياء ، وتومس إلى عبثية
يتساوى في كونها الشيء وضده ، ويتوازى الفرح والحزن ، والموت
والحياة ومنها :

نافورة حمراء

حجازي ، التي تمثل - كذلك - صورة متكاملة لاستخدام « التكنيك السينمائي » في الجمع بين الصور المرئية والسمعية ، وفي توظيف القصة ، وفي تجميع التشابكات الصوتية والمقاطع الحوارية . ونكتفى منها بالصورة الأخيرة للمذبحة « وهي تحتشد بصور سمعية ممتزجة بصور مرئية ، مع مقاطع حوارية مبتورة ، بفعل القتل أو الألم :

فالنار عموى كالخيوط
كالطر

« آه يائذل لقد خنت ... » ويهوى كالحجر
ورصاص كالطر
وجنود الأرناؤوط

من قريب وبعيد
من حل ، من تحت ، أيدي أخطبوط

« آه يائذل » ويهوى كالحجر
والخيول

حميمات وصهيل
ترفس الصخر فينطق الشرر
والصخب

« أنت محصور فخذها »

« لا تفكر في الحرب »

« أنت ودعت الحياة »

ثم يهون كسنب

تحت منجل

« آه يا ما أصعب الميتة من كف الجبان » (١٩) ١

ومثل قصيدة « سفر الخروج : أغنية الكعكة الحجرية » للشاعر « أمل دنقل » نموذجاً ذا بهاء وبسموق ، وهي تنحو في حدادتها أدائها منحى له خصيصته التفرد الفني في استخدامات « المونتاج » ، حيث تحتشد حل ساحاتها مشاهد مختلف ألوانها ، متعدد عطاؤها ، وفي نغلاتها المفاجئة تتأكد في الوقت نفسه - عن طريق المقارنات - توحده صورها وتمازج دلالاتها ، ومن جميع المعطيات الأدائية تتفهم ما تتوسل به القصيدة من إيحاء والماع وإيحاء للإيحاء عن مغزاها الداخل .

تتكون القصيدة من « الإصحاح الأول » حتى تنتهي « بالإصحاح السادس » ، ونكتفى منها - لظولها - بما يشير إلى تلك النقطات ، فالإصحاح الأول يستحوذ عليه صوت متحفز يصرخ محرّضاً :

أيها الواقفون على حافة المذبحة
أشهبوا الأسلحة

فكل مكان قبر ، وكل ساحة ضريح ، وتسايى الأموات والأحياء :

المازل أضرحه
والزنازن أضرحه
والمدى أضرحه

وتنتقل « الكاميرا » في الإصحاح الثامن متحركة بين صورتين أو مشهدين :
صورة أم وقد ذهب الجند بولدها ، وصورته أمام المحقق :

دقت الساعة المتعبة
رفعت أمه الطيبة

حينها

دفعت كعوب البنادق في المركبة

دقت الساعة المتعبة

هضت . نسقت مكتبه

(صفعت يده

أدخلته يد الله في التجربة)

دقت الساعة المتعبة

جلست أمه رقت جوربه

وخزته هيون المحقق

حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة

وتعود « الكاميرا » في « الإصحاح الرابع » لتحشد صورة راعفة رسمتها دماء المظاهرين :

دقت الساعة القاسية

وقفوا في ميادينها الجهمية الخاوية

واستداروا على درجات النصب

شجرا من لب

تعصف الريح بين وريقاته الفضة الدائبة

فيثن : « بلادى .. بلادى »

« بلادى البعيدة ... »

ثم .. تتوقف « الكاميرا » عن متابعة المظاهرين ، وتنتقل إلى مشهد جانبي ، فتلتقط صورة « هانية » في سيارة فارغة لم تزل برقمها الجمركي ، وكأن الصورة - في تلك النقطة - تعمد إلى إثارة مقارنة سريعة بين مختلف أجزاء الصورة المتفرقة - ظاهراً - والمتحدة - باطناً - والموثة إلى مفارق جوارحه بين الجائعين والمتخمين :

دقت الساعة القاسية

« انظروا » هتفت غائبة

تتمطى بسيارة الرقم الجمركي

ومتمت الثانية :

سوف ينصرفون إذا البرد حل وراى الثعب

أو مفارقات بحتمة اختلاف الظرف التاريخي ، فتنضاف إلى المعطى المضمن - نتيجة لذلك - شذرات تحويرية تتسق مع الحالة المفارقة فيها يشبه تنويعات على الفكرة الأولى . ومن ثم فقد يضمن الشاعر المعاصر أبياتاً أو بيتاً أو جزءاً منه ، وقد يعتمد إلى تحوير البيت أو الأبيات المضمنة كيما يوظف هذا التحوير للإبانة عن روح المفارقة الأليمة ، على نحو أشبه بإيماء مختصر وحاد إلى أزمنة المعاصرة .

من النماذج الوضيئة لتوظيف « التضمن » قصيدة « من تحولات شاعر يمان » لعبد العزيز المالح ، ففيها يتسق كل تضمين مع حالة التحول التي تتناسخ في القصيدة ، ويتحول الشاعر فيها متلبساً حالات متعاقبة ، موظفاً - في الوقت نفسه - مغزى الموقف القديم فيها يشبه إذابة لمواقف معاصرة ، ومنها :

وكنت امرأة القيس - أذكر - لكنني مذ فجمت بموت أبي
واستعنت على وطي بالدخيل ، تفرح وجه القصيد

فقدت ملامح وجهي
وصار الطريق إلى « مأرب » كالطريق إلى القدس
ليل و « دمون » لا يتحنى للنشيج الذي يتعالى
« تطاول الليل علينا دمون »

« دمون إنا معشر يمانون »
« وإننا لأهلنا محبون » .

ومن تحولاته المتتالية نكتفي - هنا - بصورة تلبسه شخصية المتنبي في داخل تضميناته ، حيث يقول :

وصحا أيقظته خيول الإغارة
والروم تحتاح أسياقهم مدخل المنزل العربي
وكان الرجال ينادوني « المتنبي »
هذا هو اسمي الجديد
وفاتني هي « حولة » أخت السيوف
رأيت القصائد طالمة من دمي كالسنابل في غابة الشمس :
لديناك من ربع وإن زدتنا كربا
فإنك كنت الشرق - للشمس - والغربا
وكيف عرفنا رسم من لم يدع لنا
فؤادا لعرفان الجمال ولا لباً (٢١)

ويضمن « عبد الوهاب البياتي » في قصيدته « الموت والقنديل » بيت « المتنبي » المشهور في خطابه « سيف الدولة » .

وسوى الروم خلف ظهرك
فعل أي جانبك تمثيل

وهو في تضمينه يحور الموقف القديم ، متلبساً - كذلك - شخصية « سيف الدولة » في موقف معاصر ، فيها يشبه - أيضاً - قناعاً فنياً . ولكن « سيف الدولة » هنا - أو الشاعر ، يبدو في موقف مغاير لصورة النصر القديم .

وتنتقل « الكاميرا » إلى لقطة جانبية أخرى ، فتخرج على « مقهى » وتسجل الصوت المشروح :

دقت الساعة القاسية
كان مذياع مقهى يذيع أحاديثه البالية
عن دهاة الشغب .

وفي الإصحاح السادس تنتقل الصور في لقطات متفرقة ، حيث يتشابه الجند والمتظاهرون . يتطلق الرصاص ، وتختلط الأصوات ، وتنقطع الكلمات ، وتنبتر الأصوات :

دقت الساعة الخامسة

ظهر الجند دائرة من دورع وخوذات حرب

يمشون من كل صوب
والمتفنون في الكعكة الحجرية - ينقبضون
وينفرجون
كنبضة قلب

يشعلون الحناجر

يستدفئون من البرد والظلمة القارسة
يرفعون الأناشيد في أوجه الحرس المقرب
يشبكون أياديهم الغضة البائسة
لتصير سباحاً يصد الرصاص |

الرصاص

الرصاص

وآه ..

يغنون « نحن فداؤك يا مصر »

« نحن فداؤك »

وتسقط حنجرة غرسة

مهما يسقط اسمك - يا مصر - في الأرض

ولا يتبقى سوى الجسد المتهشم والصرخات

على الساحة الدامسة (٢٢) .

• •

ومن السمات الملحوظة في الأداء الفني - كذلك - ظاهرة « التضمن » من المعطيات التراثية أو سواها ، فيها يتساوق منها مع المغزى الدلالي للقصيدة . وفي جميع ذلك يعتمد الشاعر إلى الالتفاف حول الدلالة الأولى ، ليحملها دلالات معاصرة تتيح لها مجاوزة زمنيها ، وإقامة تواصل نفس بين حالي : الحضور والغياب . ويؤدي ذلك - بالضرورة - إلى تكثيف المعطى الفني ، والتعبير بدفقة لغوية مركزة عما كان الشاعر مضطراً إلى شرحه أو الإسهاب فيه .

وبهذا المزج بين الأدامين تتشكل زمنية آنية ، تختصر المسافة بين الصوتين ، ليتلبس كل منهما صاحبه ؛ فكلاهما رهين موقف متأزم أشبهت ليلته بآرخته ، ومع المشابهة في الموقف قد تنبثق مفارقة

« لاحظ - مرة أخرى - مغزى البترو دلالة المومة إلى فقدان الأمل ،
لبقية الجملة الشرطية محذوفة ، وهى فى البيت - كما هو معروف :

إذا رزق السلامة والإيابا

وقد يكون « التضمن » وسيلة فنية تقوم على تحويل البيت
المضمن ، أو الأبيات المضمنة ، وذلك لتوظيف الدلالة التضمنية
للإيحاء إلى حالة المفارقة ، أو لتأكيد جانب خاص من جوانب مطابقة
نفسية معينة ، كقول « البيات » مضمنا البيت المشهور :

تمنع من شميم عرار نجد
فما بعد العشية من عرار

يقول « البيات »

قالوا : تمنع من شميم

عرار نجد يا رفيق

فبكيت من هارى

فما بعد العشية من عرار .

وكما يحور « السياب » البيت المعروف لعل بن الجهم :

عيون المها بين الرصافة والجسر
جلبن الهوى من حيث أدرى ولا أدرى

وذلك ليبيان المفارقة بين حال مائعة لاهية - كما فى بيت على بن
الجهم - وحال مقهورة دامية حيث يتساقط القتل ، وتسيل دماء
المظاهرين ، وذلك فى قوله :

عيون المها بين الرصافة والجسر

ثقوب رصاص رقت صفحة البدر

وربما يشمل التحوير عددا من الأبيات ، لتوظيفها فى تشكيلها
التحويرى للإيحاء بما يتشابه فى حركة النفس ، وهما يحور فى غورها بما
تشير به المفارقة بين المعطى الأدائى - فى تركيبه القديم المشهور -
وما يحمله من دلالات ، والمعطى الأدائى - فى تحويله الجديد -
وما يرمى إليه من دلالات مستحدثة . ويمكن القصيدة - حينئذ - أن
تستمر فى نسج خيوطها ، وهى مطرزة بفلذات تشكيلية من المعطيين .
ويلتصق الشبه بالاشبه بجامع المفارقة فى كل ، التى تنضام فى مخترنات
النفس ، حيث يستقر فى قاعها ما نصلح أو ما نخاصم ، وما تفرق أو
توحد . وعن طريق التداخى تعود القصيدة - فى المختتم - لتومئ إلى
المعطى الأول ، من خلال تحويل ينضاف إلى البيت الختامى ، وكأنه
اللقطة الأخيرة للحظة الإمساك بلمعان نفس خاطف .

يقول الشاعر « مهدى بندق » من قصيدته « عمرو بن كلثوم يزور
لبنان » :

ألا هبى بصحنك فاصبحينا

ولا تبقى بنات أو بنيانا

ألسنا التاركين لما طلبنا

يقول فى المقطع الخامس من قصيدته :

كان الروم أمامى ، وسوى الروم ورائى ، وأنا كنت أميل
على سيفى متتحرا تحت الثلج وقبل أفول النجم القطبى وراء
الأبراج ، فلماذا سيف الدولة ولى الأدبار ؟

ويقول فى المقطع الحادى عشر :

.. لماذا ترك الشعراء خنادقهم ؟ ولماذا سيف الدولة ولى
الأدبار ؟ الروم أمامى كانوا ، وسوى الروم ورائى ، (٢٢) .

وقد يتخذ « التضمن » شكل صوت تحاورى ، ينضاف إلى
شخص القصيدة المفيدة من شكل الأداء المسرحى ، حين يتتابع
حوار « الحيات » و « الكورس » ، ثم الصوت المضمن ، وكأنه
أحد شخص المسرح الشعرى ، أو القصيدة المسرحية ، كما فى
قصيدة « الحيات والجواد المحتضر » للشاعر « أحمد دحبور » :

« ... الكورس » :

توزعت حينك فى الكنان والحفر

لن تكمل السفر

لم يبق غير الشلل الحنين

وصهلة الخور

لن تكمل السفر

« شوقى » :

ويا وطنى لقيتك بعد ياس كائن قد لقيت بك الشبابا

« الحيات » :

حلمت أن أبكى على يدك

كبا الجواد لا تغب

بعدت آه

فى دمي رسائل للشوق لا أذكرها

لولا الرقيب كنت آه .. لا تغب

لاحظ تضمين بيت العباس بن الأحنف المشهور :

عندى رسائل شوق لست أذكرها

لولا الرقيب لقد بلغتها فاك

« لاحظ مغزى البترو والتحوير »

« الكورس » :

جوادك العتيق لا مناص محتضر

ولن يريك قبة الخلاص

فلتطلق الرصاص

« شوقى » :

وكل مسافر سيؤوب يوما إذا رزق السلا (٢٣)

الشخصية التراثية زمنيته لتكتسب زمينة معاصرة ، تنكس عليها تجربة الشاعر في إسقاط فنى ، يجسد رمزاً كلياً ، وهذا الرمز الكل يندغم في كينونته الذاتى فى الموضوعى ، والخاص فى العام .

وهذا الاستخدام - كما أشرنا - إذ يركز على ملمح بعينه من ملامح الشخصية المستدعاة أو الوظيفة فى العمل الفنى ، فإنما ييسر للشاعر من خلال هذا الملمح التعبير عن موقفه فى معادلة موضوعية بين الطرفين ، وقد يعمد - كذلك - إلى تحويل تجربة الصوت التراثى ليحمل - فى هذا التحويل - مضموناً معاصراً مكثفاً للمعنى الدلالى ، وذلك فيها يشبه إيهاماً فنياً بتوحد اللحظة التاريخية بين الصوتين . وهنا تكمن البراعة فى التقاط الموقف الخاص الذى تعرضت له الشخصية التراثية ، وفى إكسابه طابعاً درامياً معبراً عن موقف جديد .

وسنعرض الآن لنموذجين مختلفين لشاعرين معاصرين فى وسيلة توظيف الشخصية ، ومع هذا الاختلاف يظل لكل تميزه وتفرد ، وله - فى الوقت نفسه - إيماءة الخاص به داخل الدائرة الفنية التى

تتركز فيها بؤرة القصيدة : فأولها يتلبس الشخصية بما هى قناع فنى ، وثانيها يوظفها بما هى دلالة رامية ، معادلة لموقف معاصر ، وتكون شخصية « يوسف » - بمعطياتها الدلالية والتراثية - مستدعاة من كلا الشاعرين :

يقول « يوسف الخطيب » من قصيدة له طويلة :

.. لأننى حقو أب

قصصت رؤياى على دجى عيوسهم

وأية النهار

فها أنا أصرخ من غيابة الحب

مضى يأسفج جلعاد

تغادبك قوافل التجار

فلسن لقد امرأة العزيز أسماى

ولن تقطع النساء أيديهن (٢٥) .

ويقول « أمل دنقل » فى قصيدته « سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس » ، وواضح تلك المعادلة التى يسوقها الشاعر ، وما يومىء إليه :

هائدون

هائدون وأصغر إخومهم

« ذو العيون الحزينة »

يتقلب فى الحب

أجمل إخومهم لا يعود

وهجوز هو القدس

« يشتعل الرأس شيباً »

تشم القميص فتبيض أهدبها بالبكاء

ولا تخلع الثوب

حتى يحىء لها نأباً عن فتاها البعيد (٢٦) .

وأنا الأخذون بما ابتلينا

ونحن الغائبون إذا أقمتنا

ونحن التائهون إذا مشينا

غاية من حجر

أقبلت نحونا فاستبقنا إلى كل فرع شجدها

ثم غرسناه

فى صدر محبوبنا المرمى .

.. سجلوا فى مواسمهم أننا النياق الحقائق

أننا نجعل المقت ما بيننا غاية الاتفاق

أننا نعيش الين والأهين الدامعة

والوصال الذى تنفى به فى القصائد

محض اختلاق

كل شمس نحىء من الغرب كاذبة

كل شمس نحىء من الشرق كاذبة

« تغلب » الآن غايبة

ما الذى سوف تنشدا عمرو بعد

ما الذى سوف تنشدا عمرو بعد

ونسقى الغير ماء الأهل صفوا

ونشرب أهلنا كدرا وطنيا (٢٧) .

ولعل شهرة بيت عمرو بن كلثوم :

ونشرب إن وردنا الماء صفوا

ونشرب غيرنا كدرا وطنيا

على الرغم من حدته وعنفه ودلالته على الغلبة والنفوذ والسيطرة ، قد هباً للتحويل فى القصيدة السابقة قرارها النفس والفكرى ، حيث يومىء التحويل إلى المفارقة الساخرة والأليمة بين حال الأسى وحال اليوم .

وهذه المفارقة الذابحة تصيب أكثر من مقتل ، ويلتقى على ساحتها أكثر من ذبيح . ومثل هذا المنحى التضمينى قصيدة « طائر الوحدات » لأحمد دحبور « حين يحور البيت نفسه وفقاً لمساق القصيدة فى قوله :

نشوب إن وردنا الماء صفوا

ثم يشرب أهلنا كدرا ويتظفرون

ومثله - كذلك - « أمل دنقل » فى « مراثى اليمامة » حين يقول :

نستقى بعد غيل الأجانب من ماء آبارنا

صوف حملتنا ليس يلتف إلا على مغزل الجزية .

وإذا كان « التضمين » - فيما سبق - يقوم على تضمين بيت أو تحويله ، فإن الأداء الفنى فى القصيدة الجديدة قد « يضمن » - هذه المرة - أو « يوظف » ملمحاً خاصاً من ملامح الشخصية التراثية ، ويكون هذا التضمين - أو التوظيف - صورة أدائية تجاوز فيه

ويوظف « أمل دنقل » معطيات الإشارات التاريخية في تكثيف في مكتنز المعنى ، وثرى المغزى ، عن طريق استبصار واع ، فيه تترواح - في اللحظة ذاتها - أوجاع الماضي وهموم الحاضر ، فإذا هما وجهان لعملة واحدة . والشاعر ينسج خيوط هذا الترواح على مغزل زمنية تجاوز الخط الفاصل بين ما كان وما هو كائن .

ثم نعرض - كذلك - لشاعرين آخرين قاما بتوظيف الشخصية نفسها ، ولكل منهما - كما أشرنا من قبل - أداة الفن المتميز ، والمتنصق بجسد بنيته الأدائية الخاصة :

يقول « أمل دنقل » في قصيدته « الأرض والجرح الذي لا يفتح » ، وفيها تمود شخصية « الحجاج » بكل لحظتها التاريخية المعروفة :

الأرض ملقاة على الصحراء ظامئة
وتلقى الدلو مرات وتخرجه بلا ماء

من أنت يا حارس ؟

إن الحجاج
عصبي بالتاج
تشرينها القارس

هل ثبت الثقفى
قناعه المهزوز
فقد مضى نموز
بوجه العرب

وتصبح شخصية « الحجاج » وما يرتبط بها عبر التاريخ من دلالات تصبح تأكيداً للرفض ، والدعوة لمقاومة ما يكبت حل الذات ، فيقول « محمد أبو دومة » في قصيدته : « مشتكاى يا خامس الخلفاء »

أنا ابن جلا ومرأتى يحار الدم
وأعتابى جاجكم ، ونعلى يطحن الكلمات فوق الفم

أنا ابن جلا وقد وليت ما وليت
فالإذهان فالإذهان والإطراق فالإطراق

أنا ابن جلا أنا ابن جلا
إلى أن شال متفخا عمامته
رأينا تحتها أفاك (٢٧)

وفي قصيدة « مرآة الحجاج » لأدونيس ، نجد التشابه أو التماثل بينه وبين « أبو دومة » وإن كانت قصيدته تشير - في المختتم - إلى إدانة عامة ، يقول فيها :

وصعد المنبر في يديه

قوس وفوق وجهه لثام
وقال بالسهم والقناع لا بالصوت والكلام :

« أنا ابن جلا وطلاح الثنايا . . »

أنا هو السؤال والنبراس

أنا هو الفراس

ويل لمن يكون من فراسى

وزلزل المكان

وسقط الزمان (٢٨)

وتقدم قصيدة « مع ابن زيدون وليته الأولى في السجن » للشاعر « أحمد دحور » استيحاء تحويريا لقصة « ابن زيدون » مع « ولادة » ، ويتحول الوجه اللاهى للقصة المعروفة - مع ظروفه الفاجعة المعروفة أيضا - ليصبح ذلك كله صورة مقابلة أو وجه آخر لـ « ولادة » الوطن ، وابن زيدون البطل المنكسر ، والوطن ينتهيه الآخرون ، والبطل رهين محبسه ، وه « ابن جهور » في غفلته . وتتمكن القصيدة عن طريق الإيماءات التضمينية - داخل المعطى التحويرى - تتمكن من خلق جدلية فنية تشدنا إليها كلما ملنا نحو طرفى زمنية الماضى أو الحاضر ، لتجعلنا نزامن - في اللحظة ذاتها - زمينتين ، ونخلق في سبيل كل منهما بجناح .

ومن التحويرات التضمينية ذلك المتفتح في قصيدة « ابن زيدون »

أضحى التناثى بديلا من تدانينا
وناب عن طبيب لثيانا نجافينا

ويكون في قصيدة « دحور » وفقا للمغزى المقصود في دلالة :

هكذا أضحى التناثى من تدانينا بديلا
وتناوبنا شريدا وأسيرا وقتيلا

ويكون قول « ابن زيدون » في قصيدة أخرى موطفا كذلك ومضمنا بأداء تحويرى ، لاتصاله بالمغزى العام للقصيدة ، فيبت « ابن زيدون »

ماعلى ظنى بأسى

يجرح الدهر ويأسو

يصبح عند « دحور » :

ما على ظنى بأسى

يجرح الدهر ويأسو الفقراء

ولعله يتضح - كذلك - أن قول « دحور »

مكنت عشاقها من صحتها فانتتلوا .

يذكر بقول « ولادة » - فيها يذكر الرواة - :

أمكن عاشقى من صحن خدى وأعضى قبلتى من يشتهيها

تقول القصيدة :

بدأت ليلتك الأولى مع الليل

فهل أهددت أحلامك ؟

هل هدوت آلامك ؟

وحذك الآن ، فقل ما شئت ، واكتم ما تشاء

لكن لا تبع قرطبة الثورة بالدمعة

لك السجن

وعصفور يخوض الأفق لا يتبعه الغاؤون والواشون

إن فوضته فاض الغناء :

يجرح الدهر ويأسو الفقراء

- أيها « ولادة » الشعر ؟

- هباء

- أيها « ولادة » القلب إذن ؟

- في شارع الليل الحزين

مكنت عشاقها من صحنها فاحتفلوا

لكن صحننا واحدا لم يكفهم فاقتتلوا

ثم أتوا من صحنها التالي عطاشا جائعين

هكذا أضحي التتالي من تدائنا بديلا

وتناوبنا شريدا وأسيرا وقتيلا

وفي المختتم تتكف وظيفة الاستيحاء مجاوزة الدلالة التاريخية
للقصيدة القديمة عن « ابن عبدوس » و « ابن جهور » هل نحو ما هو
معروف ومشهور ومرتبطة بها في الوقت نفسه . وكل ذلك يذوب داخل
الشكل القديم للشخصيات - المترسب في الذاكرة - ليقوم - من
خلفه - بناء تشكيل جديد ، يقابل الشكل التاريخي المعروف :

فلمن تشكو إذن ؟

قرطبة مهجورة

عشاق « ولادة » مسلوبون مطلوبون

وعلى مقربة من طعنة طائشة يعلو الغناء :

يجرح الدهر ويأسو الفقراء

كيف يأسو الفقراء

ليس يجهدك البكاء

ليس يجهدك « ابن جهور »

إنني خلفته بين إماء « القوط » يسكر

وترنمت على جرحى فلم يصغ ، وواتى الغناء :

يجرح الدهر ويأسو الفقراء

يجرح الدهر ويأسو (٢٩)

وبعد . فما زالت هناك جوانب متعددة لصور الأداء الفني في
القصيدة الجديدة ، نشير - على عجل - إلى بعض إمكاناتها
الأخرى . فمنها الاتكاء على الدلالات الأسطورية والتاريخية والتراثية
فكانها - بذلك - تخلق من وراء المنظور الأسطوري وسواه أبعادا
أخرى ، تنتصب لها أبنية أخرى غير منظورة ، يتأكد بها إمكانات خلق
لغة فنية تتعدى اللغة نفسها « فمن طريق استخدام الأسطورة تتكون
إسقاطات القصيدة الرامزة ، وتتجنب بذلك آفة السرد أو سطحية
التجريد المطلق ، كما يتاح للشاعر الربط الحميم بين الذات وهمومها
المعاصرة ، والدلالات النفسية المستنبطة داخل البناء الأسطوري في
نسيج قصيدته ليقفل من شباك « الفص » و « الحكاية » ، ويتمكن من
إشباع مناخ قصيدته برموز فنية توحد بين الجزئي والكل ، ويندمج في
كينونتها الذاتي والموضوعي . وكذلك فإن تشكيل القصيدة الجديدة
يعتمد على عناصر تصويرية مرتكزة على توزيعات فنية ينصهر فيها
التاريخ والرمز والأسطورة ، مع قدرة على استبطان التداخلات
الذاتية ، وخلق الصور المخصبة في أطر الإحساس بالاستلاب
والاغتراب والإدانة الذاتية والجماعية ، حيث تتمكن القصيدة من
تمثيل مختلف الدلالات والإيماءات والإشارات ، وصب ذلك كله
داخل الحادثة المعاصرة ، عن طريق التشابك والتداخل الذي يخلقه
التشكيل اللغوي والتركييب البنائي . وبهذا التشكيل يتخلق البناء
المعصري للقصيدة الجديدة .

الهوامش

- (١) أدونيس ، خواطر حول تجربة الشعرية ، مجلة الآداب البيروتية ، ص ١٩٦ ، عدد ٣-٣ ، ١٩٦٦ - السنة ١٤ .
- (٢) صلاح عبد الصبور : رحلة في الليل ، ص ٧٢ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

(٣) محمد إبراهيم أبو سنة ، الأعمال الكاملة ، ص ١٤٠ ، مكتبة مدبولي ، ١٩٨٥ .

(٤) عبد الوهاب البياتي : الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ .

(٥) صلاح عبد الصبور : شجر الليل ، ص ١٧ ، دار الوطن العربي للطباعة

- والنشر ، بيروت ، ط ١٩٧٢
- (٦) فواز عيد : أحشاق الجياد النافرة ، ص ٣٩ ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٩
- (٧) أمل دنقل : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، ص ١١٩ ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٩
- (٨) محمود درويش : أحبك أحبك ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٢
- (٩) محمود عبدوان ، مجلة الموقف الأدبي ، ص ٦٧ ، دمشق ، عدد ٧٦ ، أغسطس ١٩٧٧
- (١٠) صلاح عبد الصبور : حجر الليل ، ص ١٣
- (١١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص ٤٣٧ ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، د . ت .
- (١٢) النص منقول من « دير الملاك » للدكتور محسن أطيمش ، ص ٩١
- (١٣) رجاء عيد : لغة الشعر ، ص ٣٩٣ ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٥
- (١٤) جريدة الأهرام ، ١٥ أكتوبر ١٩٧٣
- (١٥) محمد القيس : « رياح عز الدين القسام » ، ص ٦٣ ، منشورات وزارة الإعلام ، الجمهورية العراقية ، ١٩٧٤
- (١٦) مجلة الموقف الأدبي ، ص ٦٧ ، عدد ٧٦ ، أغسطس ١٩٧٧ ، دمشق
- (١٧) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص ٢٠٨
- (١٨) نفسه ، ص ١٣١
- (١٩) أحمد عبد المعطي حجازي : « مدينة بلا قلب » ، ص ١٣١
- (٢٠) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص ٢٣٠
- (٢١) رجاء عيد : لغة الشعر ، ص ٣٩٧ - ٣٩٨
- (٢٢) عبد الوهاب البياتي : « قمر شيراز » ، ص ٥٠ ، منشورات وزالة الإعلام العراقية ، ١٩٧٥
- (٢٣) أحمد دحبور : « حكاية الولد الفلسطيني » ، ص ٥٣ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩
- (٢٤) مهدي بندق و عمرو بن كلثوم يزور لبنان « قصيدة نشرت في جريدة الأهرام ، عام ١٩٨٤
- (٢٥) الموقف الأدبي ، أغسطس ١٩٧٤ ، دمشق
- (٢٦) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص ٢٣٧
- (٢٧) محمد أبو دومة : السفر في أنهار الظما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠
- (٢٨) أدونيس : الأعمال الكاملة ، ص ١١٢ ، دار العودة ، بيروت
- (٢٩) أحمد دحبور : « بغير هذا جئت » ، ص ٨٥ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩

ظاهرة الغموض في الشعر الحر

خالد سليمان

مبهم : أى لا يعرف له وجه يؤق منه (٣) .

ومما يتصل بهذين المصطلحين ألفاظ أخرى مثل « التعقيد » و « المعاطلة » ، وهى أيضا مصطلحات استعملها النقاد العرب ، وأسهبوا في الحديث عنها في مؤلفاتهم ، كما اتخذوا من وجودها في الشعر موقفاً محددًا . يقول عبد القاهر الجرجاني (ت : ٤٧١ هـ) ملخصاً موقفه من ظاهرة التعقيد في الشعر :

« وأما التعقيد فإما كان مذموماً لإجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذى يمثله تحصل الدلالة على الغرض ، حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة ، ويسعى إليه من غير الطريق ، كقوله [المتنبي] :

ولذا اسم أهطية الميون جفوماً من أنها عمل السيوف عوامل
وأما ذم هذا الجنس لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذى يجب فى مثله ، وكذلك بسوء الدلالة ، وأودع المعنى لك فى قالب غير مستو ولا مملس ، بل خشن مُضْرَس ، حتى إذا رمت إخراجها منه عسر عليك ، وإذا خرج خرج مُشَوَّه الصورة ، ناقص الحسن » (٤) .

ويستمر الجرجاني فى شرح موقفه من التعقيد « موضحاً أن القارىء يأنس ويفرح إذا استطاع بعد جهد أن يحصل على معنى يستحق هذا الجهد الذى بذله . أما إذا لم يحصل القارىء على معنى يستحق ما بذل من جهد ، فإنه يكون « كالفائس فى البحر ، يحتمل المشقة العظيمة ، ويخاطر بالروح ، ثم يخرج بالخرز » (٥) .

وشبه بما أورده الجرجاني ما أثبتته أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى (ت : ٣٧٠ هـ) فى « الموازنة » ، وهو يلخص موقفه عما أطلقوا عليه « المعاطلة » . والمعاطلة مداخلة الكلام بعضه فى بعض ، وركوب بعضه لبعض ، كقولك « تعازل الجراد » و « تعاطلت الكلاب » ، ونحوه ، مما يتعلق بعضه ببعض عند السفاذ (٦) . يقول الأمدى :

أولاً : ظاهرة الغموض والنقد

(أ) ظاهرة الغموض فى الكتابات النقدية القديمة .

(ب) ظاهرة الغموض فى الكتابات النقدية الحديثة .

(أ) ظاهرة الغموض فى الكتابات النقدية القديمة

ليست ظاهرة الغموض شيئاً جديداً كل الجدة فى القصيدة العربية ، ذلك بأن كثيراً من النقاد العرب القدماء كانوا قد تنبهوا إلى الظاهرة ، وإلى ما يمكن أن تتركه فى القصيدة من آثار .

والغموض فى اللغة مصدر من « غمض » (بفتح الميم وضمتها) . وكل ما لم يتجه إليك من الأمور فقد غمض عليك . والغامض من الكلام خلاف الواضح . ويقال للرجل الجيد رأى : قد غمض النظر . ومسألة غامضة : مسألة فيها نظر ودقة . ومعنى غامض : لطيف (١) .

وفى الإنجليزية ، يحمل المصطلح (Ambiguity) معنى اللغة المجازية (٢) (Figurative Language) . وفى اللغة المجازية أو الرمزية من الدلالات الإيجابية ما لا يحتاج إلى تأكيد .

ومصطلح الغموض كثيراً ما كان يختلط بمصطلح « الإبهام » ، على الرغم من أن الدلالات التى يحملها المصطلح الثانى (أى الإبهام) دلالات سلبية ، فنحن نصف الطريق مثلاً بأنه مبهم ، إذا كان خفياً لا يستبين للساير . واستبهم عليه الأمر : أى استغلق . وكلام

ومن المعاطلة تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض ، وأن يداخل لفظة من أجل لفظة تشبهها أو يمانسها ، وإن أدخل بالمعنى بعض الإخلال . وذلك كقول أبي تمام :

حان الصفاء أخ حان الزمان أحياناً فلم يتخون جسمه الكمد

فأنت إذا تأملت المعنى « مع ما أفسده من اللفظ ، لم تجد له حلاوة ، ولا فيه كبير فائدة » لأنه يريد : « حان الصفاء أخ حان الزمان أحياناً من أجله » إذ لم يتخون جسمه الكمد (٧) .

إن ما اقتبسناه من كتابات الأدي والجرجان يوضح موقف النقاد القدماء من ظاهرة مختلفة عن ظاهرة الغموض ، سواء سُميت تعقيداً أو إيهاماً أو معاطلة . وهو موقف لا يتفق تماماً وموقفهم من ظاهرة الغموض . فابن الأثير (ت : ٦٧ هـ) يورد في « المثل السائر » رأياً لابي إسحق الصاهي (ت : ٣٨٤ هـ) يفرقه فيه بين النثر والشعر ، يجيء فيه :

إن طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه ، لأن الترسل هو ما وضع معناه ، وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه ، وأفسر الشعر ما غمض ، فلم يعطك غرضه إلا بعد معاطلة منه (٨) .

وكذلك يفعل المرزوقي (ت : ٤٢١ هـ) في « شرح ديوان الحماسة » في معرض تفريقه بين الشعر والنثر ، فيقول عن الشعر :

فلما كان مداه لا يمتد بأكثر من عروضه وضربه ، وكلاهما قليل ، وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتاً بيتاً ، وجب أن يكون الفضل في أكثر الأحوال في المعنى ، وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه والأخذ من حواشيه ، حتى يتسع اللفظ له فيؤديه ، على غموضه وخفائه ، حدا يصير المدرك له ، والمشرّف عليه ، كالفائز بذخيرة اغتنمها (٩) .

ويذكر الدكتور إحسان عباس في « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » أن هناك نسخة مخطوطة في « الإسكوريال » بعنوان « شرح مشكلات ديوان شعر أبي الطيب » رداً على شرح أبي الفتح عثمان بن جني فيها أخذ به المتنبي « لابن فورجة محمد بن حمد البروجردى (توفى حوالي ٤٥٥ هـ) يوضح فيها ابن فورجة أن الشعر قد يصيبه الغموض من ثلاثة أوجه :

١ - فهناك الشعر الذي يصدك جهل غريبه عن تصور غرضه .

٢ - والشعر الذي يُغميه إصرابه لمجاز فيه ، وحذف في اللفظ ، أو تقديم وتأخير سُوّعه الإعراب .

أما السبب الثالث - كما يذكر إحسان عباس - فقد سقط لسقوط أوراق في المخطوطة (١٠) .

ولعل أبا الحسن حازم القرطاجني (٦٠٨ - ٦٨٤ هـ) ، الناقد الأندلسي ، الذي تجمعت في آرائه الروافد العربية واليونانية جميعاً (١١) ، أبرز من تعرض إلى ظاهرة الغموض في الشعر في تراثنا النقدي ، وذلك في كتابه القيم « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » ، حيث عاجلها بإسهاب وعمق كبيرين . وليس من باب المبالغة أو التهويل أن ندعى أنه كَوّن لنفسه حول هذا الموضوع نظرية تكاد تكون متكاملة . ولذا فإننا نحاول أن نحدد معالم هذه النظرية ، ونبرز أهم ما اشتملت عليه من نقاط .

يرى القرطاجني أننا قد نقصد « تأدية المعنى في عبارتين : إحداهما واضحة الدلالة عليه ، والأخرى غير واضحة الدلالة ، لضروب من المقاصد » (١٢) . ومن هذا المدخل ينتقل إلى بيان وجوه الإغماض ، فيرجعها إلى ثلاثة أوجه :

- ١ - منها ما يرجع إلى المعاني أنفسها .
- ٢ - ومنها ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات المدلول بها على المعنى .
- ٣ - ومنها ما يرجع إلى المعاني والألفاظ معاً (١٣) .

ومن ثم يأخذ في تبيان الغموض الذي يرجع إلى المعاني ، فيرده إلى جملة من الأسباب هي :

١ - دقة المعنى المعبر عنه ، كأن يكون المعنى « في نفسه دقيقاً ، ويكون الغور فيه بعيداً » (١٤) . وهذا ما يجعل إدراك المعنى يحتاج إلى تأمل وفهم .

٢ - تشعب المعنى ، ويحصل هذا عندما يكون المعنى مثبتاً « على مقدمة في الكلام قد صرف الفهم عن التفاتها بقُد حيزها من حيز ما بُني عليها » (١٥) . ويعود سبب ذلك إلى طول العبارة وتشعبها .

٣ - التضمين أو الإحالة ، وهو أن يكون الكلام قد سُمّن « معنى علمياً أو خبرياً تاريخياً . . . أو إشارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف بالجملة ، يجعل بعض ذلك المثل أو البيت جزءاً من أجزاء المعنى ، أو غير ذلك من أنحاء التضمين » (١٦) .

٤ - اختلاف جزئيات الصورة فيه عما ألفتته المدارك والأفهام ، أو أن يكون المعنى « قد وضعت صور التركيب الذهني في أجزائه على غير ما يجب ، فتكره الأفهام لذلك » (١٧) .

٥ - احتمالية المعنى ، كأن يكون « بعض ما يشتمل عليه المعنى مظنة لانصراف الخواطر في فهمه إلى أنحاء من الاحتمالات » (١٨) .

٦ - تمائل حاصل في جزئيات الأشياء المختلفة ، كأن يكون المعنى تضمن أوصافاً قد تشترك فيها مع أشياء في هذه الأوصاف . وكلما كانت « الأوصاف في مثل هذا مؤلفة من أعراض الشيء البعيدة لم تنهد الأفكار إلى فهمه إلا بعد بَطء » (١٩) .

هذا عن الغموض الناتج عن المعاني . أما الغموض الناتج عن الألفاظ والعبارات ، فيرده القرطاجني إلى الأوجه التالية :

١ - أن يكون اللفظ حوشياً أو غريباً .

٢ - التقديم والتأخير في الجملة .

٣ - القلب ، وهو أن يتخالف وضع الإسناد في الجملة فيصير الكلام مقولياً . ومثل هذا يمكن أن يحدث نتيجة لطول العبارة

وتشعبها ، أو نتيجة للفصل بين بعض العبارة وما يرجع إليها بقافية أو سجع ، فتخفى عندئذ جهة التطالب بين الكلامين^(٢٠) .

ويستقل القرطاجني بعد ذلك إلى بيان الوسائل - أو الحيل ، كما سماها - التي يمكن عن طريقها إزالة الغموض من الشعر . فإذا كان الغموض ناتجاً من دقة المعنى فإن على الشاعر أن يجهد نفسه في « تسهيل العبارة المؤدية عن المعنى وبسطها حتى يقابل خفاؤه بوضوحها ، وغموضه ببيانها ، حتى تبلغ الغاية المستطاعة في ذلك »^(٢١) .

أما إذا كان الغموض ناتجاً عن كون المعنى مرتباً على معنى آخر لا يمكن فهمه إلا به ، فيجب على الشاعر أن يحسن الدلالة على ذلك من العبارة ، وألا يحول بين المعنى وما بين عليه . وأن يحسن مساق الكلام في ذلك ، حتى يعلم أن أحد المعنيين مترتب على الآخر^(٢٢) .

وأما إذا كان الغموض غموض ، قلب ، فإن بعض الناس يتأول ما ورد من ذلك تأويلاً فيه سلامة من القلب^(٢٣) . ويرى أن ذلك التأويل ، وإن بعد ، « أولى من حمل الكلام على القلب »^(٢٤) . وربما يكون من الضروري لتقريب رأى القرطاجني حول هذه النقطة ، أن نورد مثالا من الأمثلة التي ذكرها الناقد نفسه . يقول :

« وقد وقعت أبيات من الشعر حملها قوم على القلب ، وخرجها آخرون على وجوه يصح الكلام عليها لفظاً ومعنى . كقول الخطيب :

فلما خشيت الهون والعير محسك على رجمه ما أمسك الحبل حافره لأن الحبل إذا أمسك الحافر ، فالحافر أيضا قد شغل الحبل وأمسكه عن أن يتخلل عنه ويتفلت . فعل هذا ليس بمقلوب »^(٢٥) .

ويقف القرطاجني - حيال هذا النوع من الغموض - موقفاً متشدداً ، فيجيزه فيها سمح في أشعار السابقين ، ويحذر الشعراء من القياس عليه . وهو يعلل موقفه هذا بقوله :

لأنه إذا كان الكلام مقلوباً ، وكانت العبارة مقصوداً بها غير ما تدل عليه بوضعها ، وسوغ هذا عند حامل الكلام على هذا المذهب أن المقصود من الكلام واضح ، وإن كانت العبارة غير دالة عليه ، فقد ذهب بالكلام مذهب فاسد . . . وفي سعة الكلام مندوحة عن المذاهب الفاسدة . وإن كان الكلام غير مقلوب ، ولكنه قصد به معنى آخر غير المعنى الذي يريد به من يجعل الكلام مقلوباً ، فذلك أيضا قبيح ؛ لأنه وضع المعنى البعيد الذي لم يؤلف موضع المعنى القريب المألوف^(٢٦) .

ولذا فإن القرطاجني يرى أن كل كلام يمكن حمله على غير القلب يتأول لا يبعد معناه ، فلا ينبغي حمله على القلب .

وفيما يتعلق بكون اللفظ حوشياً أو غريباً - وهو ما يجعل فهم المعنى يتوقف على فهم اللفظ - يرى القرطاجني أن الواجب يقتضي الشاعر أن يتجنب من الألفاظ ما توغل في الغرابة والحوشية ما استطاع . ومنى اضططر إلى استعمال لفظة على هذه الشاكلة ، عليه أن يقرن بها من

القرائن ما يهتدى به إلى معناها ، من غير أن يكون ذلك حشواً .

وبما يتصل باللفظ المؤثر في المعنى أيضا كون اللفظ مشتركاً أي أن اللفظ يدل على معنيين أو أكثر ، وكلها معان محتملة للفظة في البيت . وفي هذه الحالة فإن على الشاعر أن ينوط باللفظة أو الألفاظ التي بهذه الصفة من القرائن ما يخلص معناها إلى المفهوم الذي قصده ، حتى يكون المعنى مستبيناً^(٢٧) . وقد مثل القرطاجني لهذا النوع ببيت الحارث بن حلزة ، الذي يقول فيه :

« زعموا أن كل من ضرب العير موال لنا ، وأن الولاء ! »

وعلق على ما في لفظ « العير » من معان مشتركة ، فقال :

فقيل : أراد بالعير الوئد ، وأراد بالضرابين العرب ، لأنهم كانوا أصحاب عمد . وقيل : أراد عير العين ، وهو ما نتأ منها ، أي كل من ضرب عير عينه بجفنه . . . وقيل فيه وجوه آخر غير هذه^(٢٨) .

ويستقل القرطاجني بعد ذلك إلى المعاني التي يحتاج في فهمها إلى مقدمة ، فيجعلها في ضربين : الأول ، ضرب يتوقف فهمه على المعرفة بصناعة ما ، لكون المعنى من تلك الصناعة . والثاني ضرب يتوقف فهمه على حفظ قصة ما أو معرفتها ، وذلك لكون المعنى يتعلق بتلك القصة .

وفيما يتعلق بالضرب الأول يرى أنه من الأفضل عدم إيرادها في الشعر ، إذا وجد عنها مندوحة . وقد مثل لهذا النوع بعدة أمثلة ، نختار منها بيت أبي تمام ، الذي يقول فيه :

مسوفة ذُهبٌ ، أثمارها ذُبةٌ وجهته جوهراً ، مفروفاً عَرْضُ فاجوهر والعَرْضُ - كما يقسول القرطاجني - من ألفاظ المتكلمين الخاصة بصناعتهم .

وأما الضرب الثاني ، وهو ما يتوقف فهمه على قصة ما ، فيرى أنه إذا كانت القصة مشهورة معروفة ، فالتضمن لها ، أو الإحالة إليها في الشعر أمر حسن ، أما إذا كانت غير مشهورة ، فإن ذلك غير مستحسن :

وملاحظات الشعراء الأقباصيص والأخبار المستطرفة في أشعارهم ، ومناسبتهم بين تلك المعاني المتقدمة ، والمعاني المقاربة لزمان وجودهم ، والكائنة فيها ، التي يبنون عليها أشعارهم ، مما يحسن في صناعة الشعر . ويجب للشاعر أن يعتمد في ذلك المشهور الذي هو أوضح في معناه من المعنى الذي يناسب بينه وبينه . ويعلق على طريق التشبيه أو التنظير أو المثل أو غير ذلك . ويسمى ما تسبب إلى ذكره من القصص المتقدمة الماثورة بذكر قصة أو حال مبهودة ، الإحالة ؛ لأن الشاعر يحيل بالمعهود على الماثور . وإذا أوقعت الإحالة على الموقع اللائق بها فهي من أحسن شيء في الكلام ؛ فلنذكر ما مضى من الأمور التي يقل نظيرها فيما هي عليه من الأوصاف التي تميل إليها النفوس ، أو تنفر عنها ، موقع عجيب من النفوس ؛ فتتحرك النفوس بما قد

ارتسم فيها من صفة القصة الأولى إلى اعتقاد القصة الأخرى على مثل تلك الصفة^(٣٩).

كما سبق يتبين لنا تكون نظرية شبه مكتملة عند هذا الناقد الفذ ، فيما يتعلق بظاهرة الغموض في الشعر . وإذا كان القرطاجني قد انحاز في نظريته العامة إلى جانب الوضوح في المعاني ، ناظرًا إلى أن كثيرا من الأوجه التي يتولد عنها الغموض صفات سلبية في القصيدة أو البيت الذي تضمنها ، فإن بحثه الظاهرة ، على هذا الشكل الذي رأيناه ، يبقى علامة بارزة في موضوع التفات النقاد القدماء إلى هذه الظاهرة الشعرية المهمة .

(ب) ظاهرة الغموض في الكتابات النقدية الحديثة

إن الغموض (Ambiguity) بما هو مصطلح نقدي لم يدخل القاموس النقدي الإنجليزي إلا في حقبة حديثة . ويعود الفضل في ذلك إلى الشاعر الناقد البريطاني وليام إمبسون (William Empson) (1906 في كتابه المعروف « سبعة أنماط من الغموض » Seven Types Of Ambiguity) الذي نشره عام ١٩٣٠م ، وكان الكتاب في الأصل أطروحة لإمبسون في جامعة « كيمبردج » ، تحت إشراف الناقد الكبير ريتشاردز (I.A.Richards) (٣٠) . وقد لقي الكتاب منذ صدوره شهرة واسعة ، وأصبح مرجعا لا يستغنى عنه الناقد حول هذا الموضوع ، كما أنه وُحي جيلًا كاملاً من قراء الشعر ، ووضح لهم أن عليهم أن يفتشوا عن معاني أخرى للكلمة الشعرية أكثر من المعنى الواضح والسهل الذي توحى به . وللناقد رانسوم J.C.Ransom مقال كتبه بعد صدور كتاب إمبسون بثمان سنوات ، يقول فيه : « إن الناقد بعد أن يقرأ كتاب إمبسون لا يمكن أن يبقى الناقد نفسه الذي كان قبل قراءة الكتاب » (٣١) . غير أن كثيرا من النقاد والدارسين ، في الوقت نفسه ، رأوا في إصرار إمبسون على حصر أنماط الغموض في سبعة ، عملاً غير دقيق ؛ فقد رأى وليام يورك تيندال (William York Tindall) ، على سبيل المثال ، رأى - بعد أن وصف الكتاب بأنه عمل نموذجي ورائد - أن تقسيم الغموض ، وحصر أنماطه في سبعة ، إنما هو تقسيم رنان طنان (٣٢) .

يبين إمبسون في مقدمة الكتاب أنه يفهم الغموض ليس بالشكل الذي تعنيه الكلمة في الاستعمال العادي ، وإنما بشكل موسع ، ليشمل أي فارق لفظي أو حرفي ، مهما كان فارقاً دقيقاً ، على نحو يفسح مجالاً لبروز ردود فعل ممكنة للكلمة نفسها .

وفي الفصل الأول ، الذي يعد - كما يقول الكاتب نفسه - أهم فصول الكتاب وأصعبها ، يذهب إلى أن النمط الأول من أنماط الغموض يكاد يغطي كل شيء ذي أهمية أدبية (٣٣) . غير أنه يركز فيه بشكل خاص على الغموض الناتج عن المجاز والاستعارة والنموت والإيقاع ، كما يوضح أن الجملة البسيطة التي يُظن أنها خالية تماماً من الغموض ، يمكن ألا تكون كذلك في الواقع . ويدلل على وجهة النظر هذه بالجملة التالية "The brown cat sat on the red mat" (القطعة البنية جلست على السجادة الحمراء) ، فيبين أن هذه الجملة على بساطتها ووضوحها ، يمكن تحليلها أو النظر إليها من عدة أوجه : فيمكن أن يقال مثلاً إنها جملة تدور حول قطعة ؛ أو يقال : إن القطعة

التي تم الإخبار عنها في الجملة بنية اللون . . . وهكذا (٣٤) .

وبشكل عام فإن إمبسون يناقش في هذا الفصل كثيراً من التعبيرات والكلمات التي ربما يظن القارئ أنها لا تنطوي على شيء من الغموض . ومن ثم فهو يشكك القارئ في مثل هذا اليقين - ويبين له أن هناك كثيراً من المعاني تتعلق بهذه الكلمات ، أو أن هذه الكلمات تحتمل تفسيرات مختلفة ، سواء عن طريق الاستقراء النفسي ، أو غيره ، للفقرة التي وردت فيها الكلمة ، أو للعمل الأدبي بشكل عام .

وفي الفصل الثاني يعرض لبعض الكلمات أو التعبيرات التي يمتزج فيها معنيان أو أكثر في شيء واحد . وقد استقى أكثر أمثله على هذا النوع من « سونيئات » (٣٥) وليام شكسبير (William Shakespeare: 1564 — 1616) ، وأشعار تشوسر (G. Chaucer: 1400 ? — 1340) ، وحديثاً من قصائد ت. س. إليوت (T. S. Eliot: 1888 — 1965) .

وهناك نمط ثالث ربما ينتج عن معنيين يمكن أن يحمل كل منهما مكان الآخر للكلمة الواحدة ، دون أن يكون بين المعنيين ارتباط أو علاقة .

أما النمط الرابع فيمكن أن يتولد من توحد عدة معاني بغرض توضيح حالة ذهنية خفية أو معقدة .

والنمط الخامس حالة ذهنية غير متكاملة في نفس المؤلف ؛ أو بتعبير آخر ، حين يأخذ المؤلف في اكتشاف فكرته ، أو في تعرف أبعادها من خلال عملية كتابة النص وليس قبلها ، فيبدو هنا كأنه غير مستوعب لها تماماً .

والنمط السادس ينتج حين يبدو للقارئ تعارض بين بعض الالفاظ في النص ، فيجد القارئ نفسه في هذه الحالة مضطراً إلى إيجاد تفسيرات متعددة للكلام الذي يقرؤه .

أما النمط السابع والأخير ، فهو الذي يعكس انقساماً في ذهن مؤلفه ، نظراً لاعتبارات متعددة ، كالاختبارات النفسية « الفرويدية » ، وغيرها .

في الشعر العربي الحر ، أصبحت ظاهرة الغموض ، كما ذكرنا ، من أهم ما يتصف به هذا النمط من الشعر . وقد أدى ذلك إلى خلق فجوة كبيرة بين الشاعر والقارئ ، وإلى جدل مستمر بين الشعراء والقراء والنقاد ، حول لغة هذا الشعر ، وحول ما إذا كان هذا الغموض متكلفاً أم عفويًا .

وقد خُص أدونيس (١٩٣٠ -) هذه الفجوة بين الشاعر المبدع والقارئ المتلقي في كتابه « زمن الشعر » . وأران هنا مضطراً إلى اقتباس مطول لما أورده من حوار متخيل بينه بوصفه شاعراً يتمثل في شعره غموض كثيف ، وقارئ لم يألَف بعد هذا النمط من الشعر ، وما يكتنفه من غموض :

هو (القارئ) : فهل الغموض في شعركم طبيعي ، أم أنكم تتمدونه ؟

أنا (أدونيس) : إن تتمد الغموض مناقض للمخلق الشعري . هو : اعتقد أنكم تتمدونه .

وهو من ثم يذهب أنه قد نجح في أن يوجد لنفسه وسيلة تعبير متميزة ، مكوّنها نقيضان هما : الرباء مثلاً في « الطاعون » ، والتطهر من الرباء مثلاً في « النار » .

أعيش بين النار والسطاحون

مع لغتي - مع هذه العوالم الخرساء (١٠) :

وكما برزت ظاهرة الغموض في الشعر الحر ، فقد تعرض للكتابة عنها كثير من الدارسين المعاصرين . لكن ما كتب لا يتعدى - حتى الآن - مقالات قصيرة عامة في تناولها للظاهرة ، تدرسها من خارجها دون أن تلج إلى كتبها . ومثل هذه المقالات ، وإن كانت قد أفادت في تأكيد وجود الظاهرة ، وعكست بعض الشكوى من صعوبة فهم القصائد الموهلة في غموضها ، فإنها لا تساعد القارئ على فهم النص الذي تتمثل فيه .

ولا يسعنا هنا أن نتعرض بالتفصيل لجمل هذه المقالات . وسنكتفي باستعراض مقالتين منها ، رأينا أنها أجدر بالإشارة من غيرها من بين ما كتب .

المقالة الأولى جاءت في كتاب الدكتور عز الدين إسماعيل « الشعر العربي المعاصر » ، أما الثانية فورقة ألّفها الدكتور محمد الهادي الطرابلسي في مؤتمر الإبداع الذي عقد في القاهرة بين الرابع والعشرين والحادي والثلاثين من شهر آذار ، عام ١٩٨٤ (١١) .

لمس الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه « الشعر العربي المعاصر » أكثر من جانب مهم يتعلق بلغة الشعر العربي الحر . ولاحظ - مصيباً - أن لغة هذا الشعر في جملة قد تميّزت عن لغة القصيدة الكلاسيكية الحديثة ، والقصيدة الرومانسية ، كما أن لغة كل شاعر من الشعراء الرواد قد تميّزت وانفردت ببعض الخصائص . وأكثر من ذلك ، وفقاً لما يبين الناقد ، فإن كل قصيدة تكاد تتميز بميزة التفرد . ذلك لأن ضرورة الالتحام بين اللغة والتجربة ، وهي الضرورة التي يحس بها الشاعر المعاصر ، من شأنها أن تجعل لكل جزئية من جزئيات الوجود ، أو كل تجربة جزئية لهذا الوجود ، لغتها الخاصة . وهذا من شأنه أن يجعل من الكلمة لا مجرد صوت له دلالة ، بل وجوداً وحضوراً له كيانه وجسمه (١٢) .

ومن هذا المدخل يدخل الكاتب إلى موضوع الغموض . فيفرق بين نوعين كثيراً ما يخلط بينهما ، وهما « الغموض » (Ambiguity) و « الإبهام » (Obscurity) ، مشيراً إلى كتاب إمبسون ، السالف الذكر ، إشارة عابرة . ويخلص في مقالته إلى أن كثيراً من الشواهد التي تناقشتها الدراسات الأدبية والنقدية القديمة ، من أشعار المتنبي ، وأب تمام ، وغيرهما ، يندرج تحت الإبهام وليس الغموض « ذلك لأن صعوبة فهمها ناتجة فقط عن تعقيدات لفظية ونحوية .

نقطة أخرى مهمة نبّه إليها الدكتور عز الدين إسماعيل ، وهي أن البساطة في التعبير ليست ضد الغموض ، بمعنى أن كثيراً من التعبيرات البسيطة تحوي شيئاً من الغموض . وهو ، وإن لم يمثل لذلك بأمثلة ، إلا أن هذه النظرة تنفي تماماً ونظرة إمبسون التي مثل لها بالجملة البسيطة « القطة الرمادية جلست على السجادة الحمراء » .

أنا : تعتقد ... ما سبب اعتقادك ؟

هو : لا أفهم شعركم .

أنا : هذا ليس سبباً ، فعل القاريء أن يعترف أحياناً أنه ليس من الضروري أن يفهم كل قصيدة فيها شاملاً ، مهما بلغت درجة فهمه . يكفي من جهة أخرى ، أن يكون هناك قارئ واحد يفهم قصيدة ما لكي تزول عنها صفة الغموض ، إذ قد يكون عدم فهمك لهذه القصيدة مثلاً راجع إلى جهلك بعالمها ، كأن تحاول أن تفهمها بعادة معينة من الفهم نشأت عليها ، أو من ضمن نظرة ورثتها .

هو : إذا الحق على القاريء ؟

أنا : نعم ، بمعنى ما .

هو : هل أستطيع أن أستنتج بأنك تحب الغموض ؟

أنا : نعم . ولكن بالمعنى الشعري الخالص ، أي المعنى الذي يناقض الإلغاز والتعمية والأحاجي . فالقصيدة العظيمة لا تكون حاضرة أمامك كالرغيف أو كأس الماء . وهي ليست شيئاً مسطحاً تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة . إنها عالم ذو أبعاد ... عالم متموج متداخل كثيف يشفافيته ... تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها . تفودك في سديم من المشاعر والأحاسيس ، سديم يستقل بنظامه الخاص . تغمرك ، وحين هم أن تحضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج (١٣) .

إن رغبة الكثيرين من الشعراء المعاصرين في « تحديث » ما يكتبونه شكلاً وموضوعاً ، دفعتهم إلى السعي إلى خلق لغة شعرية جديدة ، بعد أن نجحوا في خلق شكل شعري جديد . لكن الملاحظ أن بعض الشعراء الرواد كبدشاشكر السياب (١٩٢٦ - ١٩٦٤ م) ، وخليل حاوي (١٩١٩ - ١٩٨٢ م) ، وأدونيس ، وصالح عبد الصبور (١٩٣١ - ١٩٨١ م) ، وعبد الوهاب البياتي (١٩٢٦ -) ، ومحمود درويش (١٩٤٢ -) ، وصلاح نيازي (١٩٣٥ -) وآخرين غيرهم ، يفعلون ذلك عن وعي ، ومتسلحين بمهبة دفاقة ، وثقافة قديمة ومعاصرة في الوقت نفسه . لكن هناك كثيراً من الشعراء ممن لم يمتلكوا مثل هذه المهبة ، ولم يتسلحوا بمثل تلك الثقافة ، يسبغون على النهج نفسه بدافع تقليد الرواد ، أو تقليد بعض المدارس الغربية ، تقليداً أقل ما يوصف به أنه تقليد مراحم .

لقد استطاع أدونيس على سبيل المثال أن « يشتق » لنفسه لغة خاصة ، وأن يكون لنفسه هبر دواوينه المختلفة معجماً شعرياً واضح التميز . وهو قبل هذا من أشد الشعراء المعاصرين معاناة لمشكلة اللغة ، ووعيا بها ، وبما يصنع (١٤) . وفي « أغاني مهيار الدمشقي » أكثر من إشارة إلى هذه اللغة ، وإلى سعي الشاعر الدائب إلى أن يصورها ويخلق منها دلالة وحركة جديدتين :

إنه كاهن حجرى النعاس

إنه مثقل باللغات البعيدة

هو ذا يتقدم تحت الركام

في مناخ الحروف الجديدة (١٥) .

وفي موضع آخر :

أصرخ كى تتوالد في صوت الرياح

كى يصير الصباح

لغة في دمي وأغان (١٦) .

٣ - تعددية المراجع

- (أ) إرجاع الضمير على مجهول لم يسبق تحديده .
(ب) مدلول اسم ال العهدة .

٤ - استحالة الصورة .

١ - غموض الرمز

الرمز بمفهومه الشامل ، هو ما يمكن أن يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه ، لا بطريقة المطابقة التامة ، وإنما بالإيجاء ، أو بوجود علاقة غرضية ، أو علاقة متعارف عليها^(٤٥) . وعلى الرغم من أن الرمز يمكن أن يشمل الإشارة أو العلامة ،^(٤٦) فإننا نقصره هنا على أنماط من الرموز التي تتميز بصلاحياتها للاستعمال في أغراض مختلفة ، بحيث تلعب العوامل النفسية دورا مهما في دلالاته ، كرمز الصليب مثلا ، الذي قد يوحي وجوده في القصيدة بانفعالات وتأويلات مختلفة . ومن هذه الرموز ، الرمز الأسطوري والرمز الديني والرمز التاريخي والرمز الشعبي . أما الرمز اللغوي ، الذي لا يندرج تحت هذه الأنواع ، فقد أدخلناه في أنماط أخرى من أنماط الغموض كاللفظي الدلالي ، واللفظي التركيبي .

وتوظيف الرمز في القصيدة توظيفا فنيا ناجحا ، هدف سعى إليه الشاعر العربي المعاصر ، ومطمح لا يزال يلح في الوصول إليه . يقول عبد الوهاب البياتي ، في هذا الخصوص :

« أما ديوان (الموت في الحياة) فهو قصيدة واحدة مقسمة إلى أجزاء ، وأنا اعتبره من أخطر أعمال الشعرية ، لأنني أعتقد أنني حققت فيه بعض ما كنت أطمح أن أحققه . فمن خلال الرمز الدان والجماعي ، ومن خلال الأسطورة والشخصيات التاريخية القديمة والمعاصرة ... عبرت عن سنوات الرعب والنفي والانتظار التي عاشتها الإنسانية عامة ، والأمة العربية خاصة »^(٤٧) .

ولا ريب في أن مثل هذا التوظيف يثرى القصيدة ، ويزيد قوتها ، ومدى تأثيرها في نفس المتلقي ؛ ذلك بأن الرمز يمكن أن يقوم بأكثر من وظيفة عند استخدامه .

« فالفكرة التي ربما تبدو مسطحة أو صريحة ، أو مغرقة في سكوبها وخوفها ، يمكن أن يتبدل حالها تماما باستخدام الرمز ، لتتحول إلى فكرة تمور بالنشاط والحيرة ، مكتسبة بذلك أهوارا وأبعادا لم تكن متوافرة فيها قبل استخدام الرمز . والرمز نفسه مصدر قوة في اللغة الشعرية عندما يراد به إثارة شيء من الغموض في ألفاظ القصيدة ، أو إيقاعها . وهو إلى جانب ذلك « دليل » جامع لكثير من القيم الحضارية لأمة من الأمم »^(٤٨) .

وفي الشعر العربي المعاصر ، أفرط الشعراء في استخدام الرمز حتى صار الموضوع متسعا ومتشعبا^(٤٩) . لكننا هنا ينبغي أن ننبه إلى نقطتين مهمتين ، هما :

١ - أن الشاعر العربي المعاصر ، وهو يستخدم الرمز في

أما الدكتور محمد الهادي الطرابلسي فقد أشار في مقالته إلى بعض ماورد في الكتابات النقدية القديمة حول هذه الظاهرة ، فذكر ما ورد عند ابن الأثير في « المثل السائر » ، وجلال الدين السيوطي في « المزهرة » ، لكنه لم يشر إلى ما جاء عند حازم القرطاجني ، الذي تعرض إلى الظاهرة بتوسع وعمق ، كما أسلفنا .

وبإدائه ذي بدء ، يفرق الطرابلسي بين نوعين من أنواع الغموض : الأول يسميه « غموض الهدم » ، والثاني يسميه « غموض البناء » وغموض الهدم يرجعه إلى العوامل الثلاثة التالية :

١ - غموض حاصل بقصد التعمية والتضليل ، يقصد إليه شعراء لهذا الغرض ، وليس لغرض آخر ، ويمثل لهذا النوع بيت الفرزدق المعروف :

وما مثله في الناس إلا مملكا
أبو أمه حتى أبوه يقارب

٢ - غموض حديث الوجود في الشعر ، وهو غموض متولد عن « التمثيل باسم الحدائق » .

٣ - غموض متولد عن القصور ، راجع إلى التطفل على الشعر بتعاطيه ، مع الجهل بحقيقته^(٤٣) .

أما الغموض البناء ، فيجعله في الأوجه التالية :

١ - أن يكون الغموض راجعا إلى المدلول لا إلى الدال في حد ذاته .

٢ - أن يتبدد الغموض بمفعول القراءة ، ولا سيما بتعدد القراءات .

٣ - أن تتعذر ترجمة الكلام الذي يكون قوامه الغموض ، مع الوفاء لمختلف معانيه .

٤ - ألا يحطم الغموض المنطق في مقولاته ، ولا اللغة في قواعدها ، ولا تقاليد النظم فيها عرف منها ، فيعطل كل السنن المشتركة للتواصل بين الباث والمتلقى ، إلا ليشيد بعد ذلك صروحا من الكلام جديدة ، يوظف فيها المنطق واللغة وتقاليد الفن توظيفا جديدا^(٤٤) .

وهكذا نستخلص من الاقتباسات السابقة ، أن ما كتب حول هذه الظاهرة حتى الآن بالعربية قد تناوينا في إطارها العام ، أو قنع بملاحظة الظاهرة من خارجها . ولذا فإن ما نطمح إليه هذه الدراسة في الصفحات التالية أن تتبع عددا من أشكال الغموض في القصيدة المعاصرة ، هادفة في النهاية إلى المساعدة على فهم هذه القصيدة .

ثانيا : من أنماط الغموض

١ - غموض الرمز

(أ) الرمز الأسطوري

(ب) الرمز الديني

(ج) الرمز التاريخي

(د) الرمز الشعبي

٢ - الغموض اللفظي

(أ) اللفظي الدلالي

(ب) اللفظي التركيبي

في « نشيد الغربة » من ديوان « أوراق الريح » يقول أدونيس :

فينيق ، إذ يحضنك اللهب ، أي قلم لمسكه
والزغب الضائع كيف يهتدي لثله ؟
وحينما يهزمك الرماد ، أي عالم تحسه
وما هو الثوب الذي تريده ، اللون الذي تحبه (٥٣)

في هذا المقطع يستوقفنا رمز « الفينيق » ، وهو طائر أسطوري كانت حياته - كما تذهب الأسطورة - تمتد لمدة ٥٠٠ سنة . والكلمة « فينيق » (Phoenix) هي الاسم الإغريقي للطائر المعروف في الأساطير الفرعونية باسم « بنو » (Benno) . ونقول الأسطورة إنه طائر كان يعيش في القفار العربية . وعندما كان يحين موت هذا الطائر ، كان يُحضر بحرقته بنفسه . وبعد أن يتحول جسده إلى رماد ، يخرج من هذا الرماد « فينيق » آخر فتي ، يعيش المدة نفسها ، وهكذا (٥٤) . وقد أصبح الفينيق في الكتابات المسيحية في العصور الوسطى رمزا لبعث السيد المسيح (٥٥) .

وفي أساطير الهندو الحمر طائر شبيه بهذا الطائر ، وهو المسمى « طائر الرعد » (Thunder Bird) (٥٦) . وهو يقوم بحرق نفسه أيضا ليتولد من رماده طائر آخر فتي . وقد اتخذ سميح القاسم (١٩٣٩ -) اسم هذا الطائر عنوانا لأحد دواوينه الشعرية (٥٧) .

إن عدم إحاطة القارئ بما يمثل هذا الرمز الأسطوري ، يجعل من القصيدة عالما مغلقا ، ومن ثم فإن درجة تأثيره بالنص وفهمه إياه ستقل إلى درجة كبيرة .

وفي قصيدة « سفر أيوب » لبدر شاكر السياب ، يطالعنا هذا المقطع :

وقام تموز بجرح فاجر مخضب
بصلت « موت » صكة ، محجبا ذنبه
وخطوة الجليد بالشقيق والزنايق (٥٨) .

والقارئ هنا لابد أن يتوقف عند كلمتين في المقطع هما : « تموز » و « موت » ، ليتبين من فهم المعنى ، وليربطه بما سبقه وما سيقبه ، أو بسياق القصيدة بشكل عام . وتموز في الأسطورة السومرية والبابلية هو نفسه « أدونيس » في الأسطورة الفينيقية ، و « بعل » في الأسطورة الكنعانية ، و « أوزوريس » في الأسطورة الفرعونية . وتمثل عودته إلى الحياة كل عام عودة الحياة ، ممثلة في الربيع ، إلى الأرض ، مرة كل سنة . وتذهب الأسطورة في رواية متطورة من الروايات المتعددة التي نسجت حوله ووصلت إلينا ، إلى أنه كان إنثا جميلا جدا . وكان أن ذهب في رحلة صيد فقتله خنزير بري . وبموته يكون قد انتقل إلى العالم السفلي ، عالم الموت (٥٩) . وتُسبب غيبته عن الأرض موتا لمظاهر الحياة فيها ، ولهذا يعم الخراب واليباب وجه الأرض . وتذهب عشتار ، حبيبته ، إلى العالم السفلي باحثة عنه . وبعد رحلة طويلة هناك تجده ، لكنها تجد أيضا إنثا العالم السفلي قد وقعت هي كذلك في غرامه ، فتتنازع الاثنان حول من تمتلكه . وبعد تدخل آلهة آخر يتم الاتفاق

شعره ، لم يستخدمه انطلاقا من كونه أحد الشعراء الرمزيين ، ممن يتمنون إلى المدرسة الرمزية (٥٠) .

٢ - أن الشاعر العربي المعاصر ، وإن كان قد تأثر بالشعر الأوروبي ، خصوصا في مجال توظيف الرمز والأسطورة توظيفاً إبداعياً ، إلا أن هناك فرقا كبيرا بين النشأة في الاثنين من ناحية ، والوظيفة في الاثنين من ناحية أخرى . وكما كان الشاعر أحمد عبد المعطى حجازي مصيبا حين لاحظ - بعين الشاعر - أن الرمز الأوروبي يمكن أن يقال عنه إنه نتيجة الهروب « من الواقع إلى الغيب » ، في حين كان الرمز في الشعر العربي المعاصر « نتيجة الثورة على الواقع الفاسد ، والطمح إلى واقع أمثل » . وهذا الفرق في النشأة يترتب عليه فرق في الوظيفة ، فرمز الهروب يمكن أن يقال عنه إنه خلاص فردي يحقق به الشاعر راحته النفسية ، أما رمز الثورة على الواقع الفاسد المتخلف فهو رمز « النبوة » الذي يحمل « الرفض والبشرى » معا (٥١) .

(أ) الرمز الأسطوري

يمكن لكل من يتبع الرموز الأسطورية التي يوظفها الشعراء المعاصرون في قصائدهم ، أن يلاحظ أن الشاعر العربي المعاصر قد نزع كثيرا في مصادر هذه الرموز . فالشاعر المصري ، على سبيل المثال ، لم يقتصر استعماله للرمز الأسطوري على تلك الرموز المستقاة من الأساطير الفرعونية . وكذلك الشاعر اللبناني ، أو السوري ، أو الفلسطيني ، أو العراقي ، لم يقتصر استعماله للرمز على الأساطير الفينيقية أو الكنعانية أو البابلية . لقد وجد الشاعر المعاصر أبواب الحضارات القديمة المختلفة تفتح له ، ليختار من أساطيرها المتنوعة ما يسقطه على تجاربه الآنية ، فردية كانت أم جماعية . وأكثر من ذلك ، لم يجد الشاعر العربي ما يمنعه من استحضار رموز أسطورية إغريقية أو يونانية أو هندية ، أو غيرها من مختلف حضارات العالم . ومن بين أهم الرموز الأسطورية التي جذبت اهتمام الشاعر العربي المعاصر ، تموز (Tammuz) أو أدونيس (Adonis) ، وعشتار (Ishtar) ، والفينيق (Phoenix) ، وسيزيف (Sisyphus) ، وإيزيس (Isis) ، وأوزيريس (Osiris) .

والشاعر عندما يستخدم رمزا أو أكثر من هذه الرموز أو غيرها ، فإنه يكون قد استكشف لها « بُعداً نفسياً خاصا في واقع مجرته الشعورية » معظمها مرتبط ، في الأسطورة أو القصة القديمة ، بالشخص أو بالمواقف . وهذه الشخص أو المواقف ، إنما تستدعيها التجربة الشعورية الراهنة ، لكن تضاف عليها أهمية خاصة (٥٢) . وهذا يعني أنه لكي يفهم القارئ القصيدة عليه أن يستدعي إلى الذاكرة الأسطورة القديمة ، بأبعادها المتنوعة ، جزئية كانت هذه الأبعاد أو كلية . ويترتب على هذا أيضا ، أن أي قصور لدى القارئ في استحضار تلك الأبعاد في الأسطورة ، سيقلل من فهمه للنص الشعري الذي يقرأه . وربما لا يفهمه على الإطلاق ، فيصف القصيدة بالغموض ، أو يصف جزءا منها على الأقل ، بأنه قد استقصى على فهمه .

على عودة تموز إلى الأرض ، أى إلى الحياة ، مرة كل عام فى فصل الربيع .

أما « موت » (Mot) فهو إله الموت فى الأساطير الأوجاريتية . وقصة صراعه مع « أليون » (Aleion) قد وصلت إلينا من خلال القصائد المنقوشة على أحد حجارة « رأس شُغرا » (٦٠) .

وعليه فإن مجموعة الانفعالات التى يمكن أن تثيرها الكلمتان فى هذا المقطع ستكون ضعيفة ما لم يكن المتلقى قد شارك المبدع فى فهم الرمزين ، واستيعاب الأبعاد المحيطة بما يمثلانه . ليس هذا فحسب ، بل إن فهمه لالفاظ أخرى فى المقطع ، مثل : جرح ، مخضب ، شقيق ، زناى ، سيكون فهما قصيرا .

وإذا كان الرمز الأسطورى قد جاء فى المثالين السابقين واضحا وصريحا ، كما نَعَمُّدُنَا أن يكون ، فإنه فى قصائد أخرى لا يأتى مباشرا أو صريحا وإنما يُسْتَشْفَى من خلال البناء الكُلِّ للقصيدة أو لجزء منها على الأقل . وسنكتفى بمثال واحد على هذا النمط .

تقول فدوى طوقان (١٩١٩ -) فى قصيدة بعنوان « نبوة العرافة » :

لَمَلَمْتُهُ شِلُوا فَشَلُوا

بَاقَةَ مِنَ الزَّهَرِ

أَسْلَمْتُهَا إِلَى الرِّيحِ

وَقُلْتُ يَا رِيحُ :

هَذِي شَطَايَاهُ ابْدِئِيهَا

فِي السَّفُوحِ وَالْقَنَنِ

وَفِي السَّهُولِ فِي ثَنَائِيَا الْغُورِ

فِي مَسَارِبِ الْبُحْرِ

خَدِيهِ وَاتَّقِيهِ حَبْرَ كُلِّ سَاحَةِ الْوُطَنِ (٦١) .

والسطور المختبئة هنا ، كما هى حال القصيدة كلها ، على لسان امرأة تنقل لنا التجربة التى مرّت بها . وتتلخص هذه التجربة فى انتظار الفتاة لفارس حبيب يسير فى رحلة عفوفة بالمخاطر ، غايته أن يعثر على « خيط معقود » يمثل تعويذة شَرِّ سحرية ، وليقوم عندئذ بفك هذه العقدة وإبطال مفعول السحر (٦٢) . ليزول الشر عن بيته . وعندما يظهر الفارس الحبيب ، يبدأ خوف الفتاة عليه . ومصدر خوفها وقلقها ليس العدو الذى قام أصلا بعقد العقدة ، بل إخوة الفتاة ، كما هو فى كثير من القصص الشعبية ، وحكايات ألف ليلة وليلة .

لَكِنَّا الرِّيحَ فِي هَبِهَا

نَقُولُ حَاضِرِي

إِخْوَاتِكَ السَّبْعَةَ (٦٣)

ويتحقق فعلا ما حذرت منه العرافة ، ويقوم إخوة الفتاة بقتل الفارس ، وتحريق جسده ، وتقطيعه أوصالا . وعند ذاك تقوم الفتاة حبيبتها ، بجمع أشلاء جسده ، تماما كما فعلت « إيزيس » (Isis)

عندما قامت بجمع أشلاء أخيها وحبيبها « أوزيريس » (Osiris) ، الذى تم قتله على يد أخيه « ست » (Seth) فى الأسطورة الفرعونية (٦٤) . وأوزيريس مثله مثل تموز وأدونيس من آلهة النبات الذين يمثلون عودة الحياة إلى الأرض كل عام فى فصل الربيع . ولذا ، فإن المرأة ، لكى يتحقق الخصب والنماء للأرض أو للوطن ، تقوم بعدد جميع أشلاء حبيبها ، بحرقها وذَرَّ رمادها فى أنحاء الوطن العربى المتراعى الأطراف . وهى حين تفعل ذلك يملؤها اليقين أن تلك البذور ستعود إلى الحياة فى موسمها المعتاد ، موسم الربيع :

حين تَتَمُّ الفصول

ترجمه مواسم الأمطار

يطلمه آذار

فى هربات الزهر والنوار . (٦٥) .

نرى إذن أن الدخول إلى عالم هذه القصيدة ، وأماها عشرات فى الشعر العربى المعاصر ، لن يتحقق إلا بامتلاك مفتاح معين . وما ذلك المفتاح فى الواقع سوى الإحاطة الكاملة بالأسطورة التمزوية ، والأشكال التى اتخذتها فى الحضارات القديمة .

(ب) الرمز الدينى

ونعنى به تلك الرموز المستقاة من الكتب السماوية الثلاثة : القرآن ، والإنجيل ، والتوراة . ونحن إذ نحصر الرمز الدينى فى تلك المصادر الثلاثة ، نعنى تماما أن الرمز الأسطورى نفسه ، الذى مثلناه ببعض الأمثلة فى الصفحات السابقة ، كان فى الحقيقة رمزا دينيا ، ارتبط بطقوس العبادة فى الحضارات القديمة .

ويأتى فى مقدمة الرموز الدينية الموظفة فى القصيدة المعاصرة ، رمز المسيح وموضوع صليبه . ولعلنا لا نكون مبالغين إذا قلنا إنه من النادر أن نجد شاعرا معاصرا لم يضمن بعض قصائده هذا الرمز ، وما يجعله من دلالات وجدده الشاعر تنسجم مع واقعه المعيش فرديا كان ذلك أم جماعيا .

فى قصيدة للشاعر العراقى عبد الوهاب البيات ، بعنوان « الصُلب » (٦٦) ، لا يأتى ذكر الرمز صريحا ، وإنما يضمن الشاعر قصيدته بعض القرائن التى يمكن أن تهدي القارئ إلى تعرف المسيح ، التى يتخذ منها إطارا كليا ، يحتم أن يكون تفسير النص مما يدخل ضمن هذا الإطار :

فى سنوات المقم والمجاهة

باركفى

هانفى

كلمنى

ومدّ لى ذراعه

وقال لى :

الفقراء ألبسوك تاجهم

وقاطعو الطريق

لا تجد سوى الخذلان أيضا . ويدفعها بأسها إلى التوجه إلى قوة شريرة لإرضاء شهواتها المتأججة ، فتتجه إلى فرسان المغول . ولأن مثل تلك القوة الشريرة - المضادة لقوة الخير التي وحدها تستطيع زرع بذرة النماء في رحم الأرض - غير مؤهلة بطبيعتها لزرع مثل تلك البذرة المنتظرة ، تصاب الزوجة بخيبة أمل كبيرة ، ولا يكون أمامها في لحظات اليأس المدمر سوى أن تنقلب إلى قوة شريرة مدمرة ، فتنتوى في قبرها ، أفنى عتيقة ، تنسج القمصان من أبخرة الكبريت ، من وهج النيوب (٦٩) .

إن خليل حاوي في هذه القصيدة ، لا يقدم لنا رمز « لعازر » بأبعاده الدينية نفسها ، بل يضيف إليه من الأبعاد ما يخدم التجربة التي يعبر عنها ، والتي تتلخص في أن اليباب الذي تعيشه الأرض العربية ناتج عن عدم رغبة البطل ، الفرد العربي المعاصر ، في العودة إلى الحياة .

تبقى القضية التي نحن بصدددها ، وهي أن عدم إحاطة القارئ بما يمثل رمز « لعازر » ، الشخصية المحورية في القصيدة ، سيقيده في دائرة خارجة عن كنه القصيدة ، أو قل ، سيبقى هذا القارئ يتجول على أطراف القصيدة وليس في داخلها .

(ج) الرمز التاريخي

وقد أصبح التاريخ كذلك من المصادر الغزيرة التي يستقى الشاعر المعاصر منها كثيرا من شخصياته ، متخذًا من هذه الشخصيات أقتنة معينة « ليعبر عن موقف يريده ، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها » (٧٠) . ومحاولة ذكر هذه الشخصيات جميعها أو معظمها تكاد تكون من المحال ؛ فقد استلهم الشعراء الفرسان والشوار ، القادة والملوك والصعاليك ، العشاق والصوفية ، العلماء والندماء ، المدن والقلاع ... إلخ . غير أنه من الظواهر العامة التي تجمع بين تلك الرموز الموظفة اشتغالها على بؤرة تصارع أو تصادم سواء أكان هذا التصارع ذاتيا ، أو متجها إلى الداخل ، متخذًا من النفس أو الذات حلبة للتصراع ، أم كان خارجيا مع قوى منفصلة ، أو خارج حدود الذات . وربما يلجأ الشاعر في بعض الأحيان إلى خلق بعض الشخصيات التي لم يكن لها وجود حقيقي في التاريخ . ولعل من أهم الشخصيات المخترعة في شعرنا المعاصر شخصية « مهيبار » ، التي خلفها أدونيس ، جاعلا منها قناعا لكثير من القضايا الفكرية والسياسية والاجتماعية في حياتنا المعاصرة .

من بين تلك الرموز الكثيرة المستوحاة من بطون التاريخ ، يبرز رمز الحسين بن علي ، الذي تكرر عند كثيرين من الشعراء المعاصرين . والمتتبع لاستعمال رمز الحسين في القصيدة الحديثة يلاحظ أن هذه الشخصية اكتسبت عند الشعراء أبعاد آلهة الخصب والنبات ، كتموز أو أدونيس .

في ديوان « المسرح والمرايا » لأدونيس ، يتكرر رمز الحسين كثيرا . وربما يكون لكون الشاعر شيعيا حلولا دخل في ذلك . وقصيدته « الرأس والنهر » (٧١) ، حل سبيل المثال ، مبنية على هذه الشخصية التاريخية التي نسجت حولها قصص كثيرة ، سواء أكانت هذه القصص تتعلق بمولده أم بموته . ومن القصص التي نسجت حوله أنه عندما قتل تحول لون السماء إلى لون أحمر قاني ، وأخذت السماء تمطر دما ، وأنه في

والبرص والعميان والرقيق

وقال لي : إياك

وأخلق الشباك .

....

من أين لي بامتلاك الأبواب

مائدتي ، عشائي الأخير في وليمة الحياة ؟

فافتح لي الشباك ، مذ لي يدك ، آه .

واضح تماما أن الدلالات التي اكتسبتها كلمات مثل : باركني ، كلمني ، الفقراء ، البسوك تاجهم ، قاطعو الطريق ، البرص ، العميان ، مائدتي ، عشائي الأخير ، ذات دلالات يمكن أن تفرق بشخصية المسيح ، وبعض الأحداث المتعلقة بحياته . ومن هنا فإن إدراك القارئ لهذا الإطار الذي تحركت في داخله الألفاظ يشكل إضاءة عمدي القارئ حين يتعامل مع هذا النص ، وأشباهه .

وكذلك يوظف خليل حاوي في قصيدة « لعازر عام ١٩٦٢ » (٦٧) ، شخصية إنجيلية أخرى ، ليبني عليها قصيدته ؛ تلك هي شخصية لعازر ، الذي أحياه المسيح بعد أيام من موته . والإطار العام للقصيدة يمكن تصوره كالتالي :

لعازر = البطل = الإنسان العربي المعاصر .

أحياء المسيح للعازر = المعجزة الإلهية .

زوجة لعازر = الزوجة / الأم / الأرض = الأمة العربية .

في القصيدة تتوافر للبطل (لعازر) المعجزة الإلهية ، فيعود إلى عالم الحياة من عالم الموت . لكن القضية التي تطرحها القصيدة تتعدى ما حدث في القصة كما رواها الإنجيل ، وإن كانت تتخذ من قصة الإنجيل إطارا عاما لها . القضية التي تثيرها القصيدة يمكن وضعها كالتالي : هل تكفي المعجزة الإلهية لعودة بطل إلى الحياة ، أم أنه يجب أن يتوافر للبطل نفسه شيء آخر إلى جانب المعجزة الإلهية ؟ إن هذا الشيء الآخر ليس إلا إرادة البطل نفسه ، ورغبته في أن يعود إلى الحياة . وعلى هذا فإن عودة لعازر إلى الحياة ، بعد أن تحققت له المعجزة ، بقيت عودة مشوهة وناقصة ؛ لأن لعازر نفسه لم تتكون لديه رغبة في الانبعاث مرة أخرى ، أي أن عودته إلى الحياة كانت عودة هامشية وشكلية . ومن هنا فإنه لم يستطع أن يقوم بدور الزوج تجاه زوجته ، فلم يستطع أن يزرع في رحم الزوجة بذرة التجدد كما رغبت زوجته ، على الرغم من محاولات الإغراء الكثيرة التي قامت بها .

كنت أسترحم حينه

وفي عيني عار امرأة

أنت ، قمرٌ لغيري

ولماذا عاد من حفرة

ميتاً كتيب

غير حرق

ينزف الكبريت مسود اللهب (٦٨) .

أكثر من ذلك ، فإن الزوج العيّن يحاول تدمير زوجه ، ولهذا فإن الزوجة بعد أن عانت إخفاق الزوج في إرضاء رغبتها أعواما ، تنهار ، وتحاول إغراء الناصري ليقيم بالدور الذي أخفق فيه الزوج ، ولكنها

واستقرىء السُّحْبُ المثلثات

ألسبَ حديثة عهد برى ؟

ألا تعرفين أويسا ؟

فَتَهْمِي دموعها ويؤسا .

أويس لقي من مُزينة

وفي ظهره درهم من بياض مقيم

بقية داء قديم

فقير غريب ، بأسماله يفتنى الصغار

نزود بالجروح والصمت ثم أرحل

فلا يعرف العارلون

إلى أين ؟ من أين ؟ فهم ؟ متى ؟ كيف ؟

لا يعرفون (٧٧) .

وهذا المقطع أيضا يقدم إلى القارئ مزيدا من القرائن التي يمكن أن تهديه إلى هذه الشخصية ؛ فهو من « مزينة » ، وهو زاهد في متاع الدنيا . . . إلخ ؛ وهذا سبب تعلق الشاعر به ، وبعبثه المحموم عنه . وبعض ما يمكن أن يكون قد توصل إليه القارئ في تحديد نمط هذه الشخصية عن طريق استقراء النص ، هو نفس ما سيجده عنه في بعض المصادر التراثية . في العقد الفريد مثلا ، جاء عن أويس ما يلي :

عن العبيث قال : سمعت أشيخنا يقولون ، انتهى الزهد إلى ثمانية من التابعين : عامر بن عبد القيس ، والحسن بن أبي الحسن البصري ، وهرم بن حيان ، وأبي مسلم الخولاني ، وأويس القرن ، والربيع بن خثيم ، ومسروق بن الأجدع ، والأسود بن زيد (٧٨) .

ومن هنا نرى أن الشاعر قد قدّم إلى المتلقي مجموعة من القرائن التي تساعد على تحديد هوية هذه الشخصية التي تشكل محورا رئيسيا في القصيدة . ومن ثم فإن كثافة الغموض هنا قد بددت بفعل هذه الإضاءات . وكان بالشاعر أمين شئنا قد تنبه إلى هذه الناحية ، وأخذ بما وصّى به القرطاجني الشعراء ، كما أسلفنا .

والقصيدة الثانية التي سنشير إليها حول هذه النقطة هي قصيدة (انتقام الشنفرى) (٧٩) ، لسميح القاسم ؛ وهي قصيدة طويلة في عدة أناشيد . ولا يخفى أن الشنفرى ربما يكون معروفا لدى قاعدة كبيرة من القراء ، مقارنة بالشخصية التي تعرضنا لها آنفا ، غير أنه لا يمكن الادعاء في الوقت نفسه بأن كل قارئ يعرف من هو « الشنفرى » .

وسميح القاسم يقوم في القصيدة باستخدام هذه الشخصية قناعا تخفى وراءه شخصية الفيلسوف الذي منعته قبيلته من ممارسة حقوقه الفطرية والمشروعة ، فكان أن خرج على تعاليم القبيلة ، وشار على ما رآه فيها من ممارسات لا تعينه على تحقيق الحلم الذي يسعى إليه ؛ فهو قديم - حديث ، ميت - حي ، هادي - متفجر ، متغرب - حاضر ؛

أحاطبكم من رماد العصور ، وصحراء أحزائها المجيدة

الليلة التي قتل فيها تحولت أرض كربلاء إلى بركة من الدماء . وكذلك عندما حمل رأسه مقطوعا إلى مقر الخلافة في دمشق ، سُمع الرأس يتكلم ، كما أن رائحة عطرة كانت تنبعث منه (٧٢) . وهي عناصر استغلها أدونيس استغلالا جيدا في قصيدته المذكورة . غير أن أدونيس يوحّد في القصيدة بين شخصية الحسين وشخصية مهيار ؛ الشخصية المختلفة كما ذكرنا آنفا . وليس هذا تناقضا يقع فيه الشاعر ، بل هو نابع من مصدر واحد ، يتمثل في أن كلا من الحسين ومهيار يمثل وجهها واحدا ، هو الوجه الرفض للواقع المدان في الحضارة العربية المعاصرة (٧٣) . يقول الرأس مخاطبا الجسمع الواقفة على شاطئ النهر ، منتظرة ظهوره سابحا في الماء :

أقرب والمسيحي

أقرب واحضيني

ثوري يا بلادي

شرري وانثري

إنني لحظة المعجزات

لحظة الموت والحياة (٧٤) .

إن أبرز المشكلات التي تواجه قارئ القصيدة المعاصرة ، في هذا الخصوص ، لجوء الشاعر إلى استعمال رموز غير مشهورة ، تنحصر معرفتها في قلة قليلة من المتخصصين . وما لم تشتمل القصيدة على بعض القرائن التي يمكن أن تهدي القارئ إلى تعرف هذه الشخصية الموظفة فيها ، فإن القارئ سيفقد عاجزا عن الإحاطة بأبعادها ؛ وهذا ما يجعل عملية فهمه للنص عملية متوترة في أهم أجزائها . لكن هذه القرائن أيضا تتفاوت في سرعة تعريفها بالرمز ومقداره ؛ فهي مستمدة أحيانا من السياق العام للقصيدة ، والقارئ إنما يتوصل إليها هنا عن طريق ربط جزئيات متفرقة في هذا السياق . وهي في أحيان أخرى معطاة من قبل الشاعر نفسه ، عن طريق التعريف المباشر والصريح بالرمز ، وذلك من خلال بعض الهوامش والإشارات الملحقة بالنص الشعري . وسنمثل لكل واحد من هذين النوعين بنص شعري واحد .

النص الأول قصيدة للشاعر أمين شنار ، « أويس » (٧٥) ، والإطار العام الذي تتحرك القصيدة في داخله بحث محموم يقوم به الشاعر ، هدفه لقاء هذه الشخصية ، لإطفاء شوق في نفس الشاعر . وتبدأ القصيدة بالمقطع التالي :

وقفت بأبواب مكة أسأل عنك الحبيب

أفتش أفئدة الطائفين

أدس يدي في صدور المصلين والعاكفين

أفيكم أويس ؟

أفيكم أويس ؟ (٧٦) .

إن أول ما يوحى به مطلع هذه القصيدة ، هو أن هذه الشخصية « أويس » ذات ارتباط ديني ، اعتمادا على قرائن مستمدة من ألفاظ المقطع : أبواب مكة ، الحبيب ، الطائفين ، المصلين ، العاكفين . ويتنقل الشاعر إلى مقطع آخر :

أنا الشنفرى

رسول الصعاليك والأهربة .

بعثت لأنقض مجد الأباطيل من أسسه
لأحرق يابس ليل الطواغيت والأخضر .

أنا الشنفرى

شهيد الصعاليك والأهربة .

وسرّ التفجر عفو

وروح الهدوء

وكفارة الأنفس المذنبة

أهذرون الشر بالشر ؟

لا بأس

بما وهبت أروء الهبة

نذرت لورد الرضا والسلام

يمضي وسيفي وقوسى

وهبة حزن ، وبستان شمسى .

أنا الشنفرى

تغيّرت موتى بحدّ الحسام

لأبعث حيا بحدّ الحسام

على كل خارطة شنفرى

وفى كل أهنية شنفرى

ومن كل مجزرة شنفرى

يموت بحدّ الحسام ويحيا بحدّ الحسام^(٨٠) .

ولا يترك سميح القاسم القصيدة ، أو لنقل لا يترك القارىء قبل أن يضع له بعض الإشارات التى تميّنه على تفهم شخصية الشنفرى ، وبعض الشخصيات الأخرى التى وردت فى القصيدة . وما كتبه فى إشاراتِهِ فى نهاية القصيدة :

الشنفرى : أغنى الشعراء الصعاليك : وأجمل أهربة العرب قاطبة ، تقاذفه بنو شبابة وبنو سلامان بالاستغلال والاستعباد حين حاول ممارسة حقه الإنسان فى الحب . . . ولم يطل به الوقت لاكتشاف الضرورة فى ممارسة العنف ضدّ مدّليه ومستعبدِهِ إذا هو شاء استرداد ذاته السليب^(٨١) .

فى الاقتباسات السابقة كان الرمز التاريخى يتعلّق بشخصية تاريخية ما ؛ لكن الرمز التاريخى لا ينحصر فى هذا النمط ، وإنما يمتد ويتفرّع ليشمل أنماطاً أخرى ، مثل الرمز الدال على حدث ، والرمز التاريخى الجمعي (أى الدال على فئة أو أمة أو حقبة متميزة) . وكشف الدلالة التى يمثلها الرمز فى هذه الحالة أيضاً يصبح ضرورياً لكسر أقفال غموض النص الشعرى . . . وسنكتفى للتدليل على هذا الضرب بالإشارة إلى قصيدة صلاح عبد الصبور « هجم التار »^(٨٢) .

والتار ، كما هو معروف تاريخياً ، جماعة آسيوية ، تمثل هجمة أو قوة تدميرية تخريبية زحفت على أجزاء كبيرة من الشرق ، بما فيه العالم

العربى . لكنّ المصير لتلك القوة التدميرية كان الهزيمة أمام قوة أخرى مضادة . ولا يهمنّا كثيراً التحديد التفصيل لتلك القوة المضادة ، التى هى فى إطارها العام قوة إيجابية بانية ، تقف نقیضاً للقوة الأولى . وبدون التوصل إلى مثل هذه المعادلة يصعب على القارىء مثل الرمز الذى وظفه صلاح عبد الصبور فى قصيدته . ويبقى تحديد من هم التار فى القصيدة مسألة أقل أهمية من تحديد ماذا يمثلون . ولقد قمت فى الواقع بتوجيه سؤال يدور حول تحديد من يمثله رمز التار فى القصيدة إلى بعض الدارسين فى قسم اللغة العربية فى كلية الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن ، عام ١٩٨١ ، حيث كانت القصيدة من ضمن النصوص الشعرية المقررة على طلبة القسم . وكانت الإجابات تنحصر فى أن التار هم قوى « العدوان الثلاثى » التى هاجمت مصر عام ١٩٥٦ . لكن النظر إلى التاريخ الذى نشرت فيه القصيدة للمرة الأولى ، يبين أن التار لم يكونوا قوى العدوان الثلاثى ، وإنما القوات الإسرائيلية . ذلك بأن القصيدة كانت قد نشرت للمرة الأولى فى مجلة « الآداب » البيروتية ، فى العدد الثانى من عام ١٩٥٤ . وقد جاءت القصيدة ، كما رجحنا فى دراسة سابقة^(٨٣) ، بعد عدوان إسرائيل على قرية « قبّة » الفلسطينية فى الضفة الغربية ، فى الحادى عشر من شهر تشرين الثانى (نوفمبر) عام ١٩٥٣ . وقصيدة صلاح عبد الصبور المذكورة كانت من بين عدد من القصائد العربية التى كتبت إثر ذلك الاعتداء الذى أحدث ضجة كبيرة فى الأوساط العربية حينذاك . ونذكر من تلك القصائد التى نشرت حول الاعتداء فى مجلة « الآداب » وحدها : قصيدة « قبّة الشهيدة »^(٨٤) للشاعر العراقى على الحلبي ، وقصيدة « على الحدود »^(٨٥) للشاعر العراقى جميل شلش ، وقصيدة « آه لو تنفع آه »^(٨٦) للشاعر السورى محمد مجذوب ، وقصيدة « نغم جديد »^(٨٧) للشاعر الفلسطينى سمير صبر .

(د) الرمز الشعبى

وكما أصبحت الأسطورة بمصادرها المتنوعة ، والتاريخ بشموليته وعصقه ، منبعاً غنياً للشاعر المعاصر لاقتناص رموزه منه ، أصبح التراث الشعبى كذلك مصدراً مهماً للشاعر فى هذا المجال . وفى التراث الشعبى العربى منابع كثيرة لم يقتصر تأثيرها على الثقافة العربية ، والفكر العربى ، بل تعدّتها إلى ثقافة كثير من الشعوب الأخرى . وليس أدل على ذلك من كتاب « ألف ليلة وليلة » ، الذى كان قد ترجم إلى الفرنسية فى أوائل القرن الثامن عشر . ومنذ ذلك الحين لقى الكتاب فى أوروبا رواجاً لم يلقه كتاب آخر ، حيث توالى ترجماتِهِ فى عدة لغات^(٨٨) .

ولعلّ أهم الرموز المستقاة من « ألف ليلة وليلة » رمز السندباد ، فمنذ « وقع شعراؤنا على هذه الشخصية الفنية من شخصيات تراثنا ، وهم مكتّبون عليها كما لم ينكبوا على شخصية تراثية أخرى ، بحيث أصبحت هذه الشخصية أكثر شخصيات التراث شيوعاً فى الشعر العربى الحديث ، حتى لا نكاد نفتح ديواناً من دواوين شعرائنا المحدثين إلا وسطالعنا وجه السندباد من قصيدة أو أكثر من قصائده »^(٨٩) .

والمتبع لاستخدام هذه الشخصية التراثية فى القصيدة المعاصرة ، يلاحظ نوعين من الاستخدام . فى النوع الأول يأتي الرمز عنصراً

الشخ في أقية العبارة
ضيمت رأس المال والتجارة
عدت إليكم شاعراً في فمه بشاره
يقول ما يقول
بفطرة تحس ما في رجم الفصل
تراه قبل أن يولد في الفصول (٩٣).

أما النمط الثاني فهو الذي يتخذ فيه السندباد وجه المنفي المشرد ، الذي تتقاذفه الشيطان ، وترفضه السواحل ، لعدة اعتبارات ناتجة عن التعارض الحاد بين ما تحمله نفس السندباد من بذور الرفض والثورة ، والتوق الملتهب إلى تحقيق الحلم ، من جهة ، وما يريده أهل الجزيرة أو الشاطئ من استمرارية الوضع التخديري الذي تعودت عليه أجسادهم ، من جهة أخرى . وما يفرقه عن النمط الأول أنه أجبر على الخروج من الساحة ، في حين مازال الأول في الساحة يحاول التغيير والتثوير . ولعل الدارس يلاحظ بسهولة قابلية هذا النمط الثاني للانتشار بكثرة في القصائد المتعلقة بالمأساة الفلسطينية ، وما أحاطت بالفلسطيني من ظروف تشرد ، ورحيل مستمر :

فنحن الآن في فقر المدى
كالسندباد أضاعه البحر (٩٤).

والفلسطيني المهاجر ، الذي حاول أن يضيء ويثور ، لكنه أجبر على الخروج من الساحة ، لأن أهل الساحة لا يريدون مثل هذا التثوير ، هو هذا النمط السندبادي في كثير من القصائد . يقول عبد الوهاب البياتي :

السندباد أنا
كنوزي في قلوب صغاركم
السندباد بزّي شحاذ حزين
هار طعين
النمل يأكل لحمه
وطيور جارحة السنين (٩٥).

ومن الأمثلة الحديثة جداً قصيدة للشاعر التونسي محمد المهدي بوقرة ، بعنوان « الفدائي » ، وفيها :

والفدائي القليل
سندباداً
لم يزل يذمن أوجاع الرحيل
مبحراً في دمه
يرحل من جبل لجبل
وعلى أصفاته
نوم الثعب (٩٦).

والى جانب رمز السندباد تبرز عشرات الرموز الأخرى في القصيدة المعاصرة ، وهي رموز مستقاة من مختلف مصادر التراث ، من أغنية ، وحكاية وهادة شعبية . ويدون تمثل هذه الرموز في إطارها المناسب الذي أراده الشاعر ، فإن القارئ المتعمق لن يدرك ما أحدثته في

ضمن عناصر أخرى في القصيدة « أي أنه في هذا النوع لا يشكل الركيزة الأساسية التي بنيت عليها القصيدة . أما في النوع الثاني فيأت الرمز إطاراً عاماً للقصيدة ، يتحرك الشاعر ضمنه . وفي هذا الإطار كثيراً ما يتمخص الشاعر شخصية السندباد ، فيسقط على ملامح السندباد ، أبعاد رؤيته الذاتية الخاصة ، ويستعير لنفسه الملامح التراثية للسندباد ، بحيث يتلاشى السندباد في الشاعر ، والشاعر في السندباد ، ومن خلال امتزاجهما « وتلاشي كل منهما في الآخر ، تتجسد الرؤية الشعرية ، وتتكامل القصيدة » (٩٧) . وتبعاً لذلك فقد تعددت وجوه السندباد عند الشعراء . وعلى الرغم من تعدد هذه الوجوه ، فإنه يمكن ردها إلى نمطين رئيسيين : وجه مازال حضوره قائماً في الساحة ، يحاول تغيير المجتمع من حوله ، وتثويره ، ووجه خرج من الساحة منفياً مقهوراً .

وفي النمط الأول يبرز السندباد مغامراً لا يقتنع بالرؤى السائدة حوله ، ويجد لزاماً عليه أن يقوم بعملية استكشاف ذات أبعاد أفقية أو عمودية ، يفرض تغيير تلك الرؤى . أي أنه يقوم بعملية إنارة وتثوير في الوقت نفسه . وليست عملية الإبحار أو المغامرة أو الاستكشاف مقصورة على المساحة المكانية الواقعة خارج الذات ، بل إنها يمكن أن تتجه إلى الأصعب ، أي إلى الذات نفسها ، في رحلة طويلة من العذاب والمعاناة .

وربما تكون قصيدة خليل حاوي « السندباد في رحلته الثامنة » من أغنى القصائد التي وظفت هذا الرمز الشعبي . ونفخت فيه حياة جديدة . أو كما يقول أحمد عبد المعطي حجازي « أُلح عليه حتى استخرج منه إمكانيات بارزة » (٩٨) . وكما ذكرنا ، فإن مسار الرحلة يمكن أن يكون عبر الذات ، لا خارجها ، وهذا ما يتمثل في هذه القصيدة . يقول في المقدمة :

« وما يحكى عن السندباد في رحلته أنه راح يبحر في دنيا ذاته ، فكان يقع هنا وهناك على أكداس من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثة ، رمى بها جميعاً في البحر ، ولم يأسف على خسارة . نمرى حتى بلغ بالعري إلى جوهر فطرته ، ثم عاد يحمل إلينا كنزاً لا شبيه له بين الكنوز التي اقتنصها في رحلاته السالفة » (٩٩) .

لذلك فإن السندباد يصرح بعد عودته من هذه الرحلة ، بأن ما يحمله هذه المرة مختلف تماماً عن رحلاته السابقة :

رحلات السبع روايات عن
الغول ، عن الشيطان والمغارة
عن حيل نعيها لها المهارة .
أعيد ما تحكى وماذا عبتا
هيهات أستعيد
ضيمت رأس المال والتجارة .
ماذا حكى الشلال
للبر للسدود
لريشة تجوء التمويه ، تخفى

إن مثل هذه المقارنة التي من شأنها أن تزيد في ثراء النص وعمقه ، لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال فهم هذا الرمز ، وإحاطته إلى مصدره الأصل .

ولإ جانب الرموز الكثيرة المستقاة من ألف ليلة وليلة ، هناك عشرات من الرموز الأخرى المستقاة من التراث العربي الشعبي ، بكل ما يمثله هذا التراث من شمولية ، وعمق ، وتجدد . فحسب البسوس ، وسيرة سيف بن ذي يزن ، والسيرة الهلالية ، وسيرة عترة ، وزرقاء اليمامة . . وغيرها ، رموز شعبية وجد فيها الشاعر المعاصر كنوزاً قابلة للتوظيف في أطر عصرية . ومن ثم فإن عدم إحاطة القارئ بما يمثله هذه الرموز يقف حائلاً بينه وبين القصيدة ، ويغلفها بغشاء ضبابي ، مُضيقاً عليها طابع الإغماض .

٢ - الغموض اللفظي

(أ) اللفظي الدلالي .

(ب) اللفظي التركيبي .

(أ) الغموض اللفظي الدلالي

ونعني به انصراف اللفظ إلى معنى مرتبط بتجربة معينة ، أو بحالة نفسية واعية أو لا واعية ، ليس منفصلاً عن أطر الدلالة اللفظية للفظ . ولتوضيح ما نعنيه نقول إن كلمة « الشجرة » ، مثلاً ، تحمل مدلولاً لغوياً معيناً ، وهو ما قام على ساق من النباتات . ومثل هذا المعنى ، وفي هذه الحدود ، ليس هو بالضرورة المعنى الدلالي للكلمة في كثير من القصائد التي نعتز فيها على هذه الكلمة ، كما يتضح في الأمثلة التالية :

١ - ١ = آه كم أطمعتُ عينيَ لجوهر الشجرة
ولكم سرت على أهداب المنكسرة
للقاء . . لعناق وثني^(١٠٠) .

١ - ٢ = في البهه كنت رجلاً . . وامرأة . .
وشجرة^(١٠١) .

ب = ستقوم الشجرة
ستقوم الشجرة والأغصان
ستنمو في الشمس وتخضر
وستورق ضحكات الشجرة^(١٠٢) .

ج - ١ = هشتر على ساق الشجرة
صلبها ، دقوا مسماراً
في بيت الميلاد الرحم^(١٠٣) .

ج - ٢ = وأريد أن ألقمض الأشجار
قد كذب المساء عليه^(١٠٤) .

في المثالين (أ - ١) و (أ - ٢) يتخذ اللفظ (الشجرة) معنى دلالياً مرتبطاً ببسده الخليفة ، وطرد بني البشر ، ممثلين في آدم وحواء من الجنة ، بعد أن أضرت حواء آدم بقطف ثمرة من الشجرة . وكما يلاحظ ، فإن المعنى اللغوي للكلمة لم يتفد هنا ، وإنما اتسعت الدلالة

القصيدة بشكل عام ، وفي الجملة الشعرية التي احتوتها بشكل خاص ، من عمق في المعنى ، وكثافة في التعبير :

وتسرق خائفي في الليل جنبه
وأصرخ يا علاء الدين . . ضاع السر
كيف أفك هذا الطلسم الأسود
ولا شبيك . . ولا ليك^(٩٧) .

كيف يمكن للقارئ ، مثلاً ، أن يمثّل الجو المشحون بما خلفته الجملة السابقة ، دون أن يمثّل تماماً حكاية علاء الدين والحاتم السحري ، وهالم الجن ، ووقوف هذه الأنا (وتسرق خائفي - وأصرخ - أفك) مجردة من ذلك الحاتم الذي كان امتلاكها إياه يقرب إليها البعيد ، ويحقق لها المحال .

وفي أمثلة أخرى ربما أتى الرمز الشعبي غير صريح ، كما هو في المثال السابق . ومهمة الربط هنا بين سياق القصيدة وما تحويه من رمز أو إشارة غير صريحة تصبح مهمة أصعب منها عندما تكون الإشارة صريحة . وسأمثل لهذا بمقطع من قصيدة « أنشودة المطر » لبدر شكري السياب :

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال
حتى إذا ما فاض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر^(٩٨) .

يمكن أن يقال عن هذا المقطع إنه يشتمل على إشارتين تراثيتين ؛ إحداهما دينية (ثمود) ، والأخرى شعبية (فاض عنها ختمها الرجال) . ولا يخفى أن استدعاء القارئ للإشارة الأولى إلى ذاكرته مهمة أسهل من استدعاء الثانية ؛ وذلك لسببين : الأول أن ثمود وردت صريحة في المقطع ؛ والثاني أن أمة ثمود التي استحقت غضب الله فسحقت ، معروفة لدى القارئ من خلال ورودها في كثير من سور القرآن الكريم^(٩٩) . أما الإشارة الثانية « فاض عنها ختمها الرجال » ؛ فهي ترمز إلى القمم الذي كان الجنى حبيساً في داخله في قصص ألف ليلة وليلة ، قبل أن ينتشله الصياد الفقير ويحرره . وليس باستطاعة كل قارئ كشف هذا الرمز في المقطع . لكنه بغیر هذا الكشف يبقى جزء كبير من ثراء المعنى وعمقه خفياً . والصياد كذلك في ألف ليلة وليلة ، يمر في مرحلتين زمنيتين متباينتين : الأولى قبل أن يعلق القمم بشبائه (وهو في هذه المرحلة فقير ، ضعيف ، هامش) ؛ والثانية بعد أن يعلق القمم بشبائه ، ويفتحه ، فيخرج منه الجنى ساجداً له ، لأنه حرره من سجنه الطويل ، ويصبح منذ ذلك الحين عبداً للصياد . وعندها تتغير حال الصياد ، فينقلب فقره إلى ثراء ، وضعفه إلى قوة . وهذا ما أراده السياب في استخدامه لهذا الرمز . وكأنه يريد أن يرسم مرحلتين في حياة العراق ؛ الأولى قبل أن تتحقق الثورة (والثورة في القصيدة كانت نبوءة ، ولم تكن واقعة حينئذ) ، وفيها حال العراق كحال الصياد قبل أن يعلق القمم بشبائه ؛ والثانية بعد أن تقوم الثورة ؛ وعندها ستتغير حال العراق تغيراً جذرياً ، كما تغيرت حال الصياد .

لتشمل معنى مرتبطاً بتجربة معينة ، مربها الإنسان من خلال مرور أب
البشر ، آدم ، بها .

تنسب لما بعدها حكماً يخالف الحكم الثابت لما قبلها . ومعنى هذا أن
حكم السفر هنا ليس كما أثبتته الجزء الأول من الجملة . وليس هذا من
قبيل التناقض ، بل هو مصدر قوة للمعنى الذى يريده الشاعر .
فالشاعر كأنه يقف عاجزاً عن إدراك سبب هذه الظاهرة التى يعانيتها
بوصفه فرداً ضمن المجموعة التى ينتمى إليها ، ويعبر عنها . فالجماعة
هذه تسافر كما يسافر كل الناس ، لكنَّ الناس الآخرين يصلون فى
العادة ، أما جماعته (شعبه) فأنها لا تصل ، وكأنَّ سفرها ليس فى
طريق له بداية ونهاية .

أما فى المثال (ب) ، فالشاعر على يقين تام من عودته . والقرينة
الدالة على ذلك أنه لم ينس أن يربط خيطاً على أصبع يده ، كى
يتذكر - وهو فى مكان سفره - أن عليه إحضار الهدايا التى طلبت منه
قبل أن يسافر* . والقارئ الواعى عليه أن يبين مثل هذه الدلالة فى
الألفاظ . ذلك بأن الكلمة فى القصيدة الناجحة « تتجاوز معناها
المباشر لتصل إلى معنى أوسع وأعمق . إنها تعلق على ذاتها ، وتشير
إلى أكثر مما تقول » . (١٧٧)

(ب) الغموض اللفظى التركيبى .

من المتفق عليه أن اللغة نظام من الرموز الصوتية . وتكمن قيمة
أى رمز فى الاتفاق عليه بين الأطراف التى تتعامل به . كما أن قيمة
الرمز اللغوى تقوم على علاقة بين متحد أو كاتب هو المؤثر ، وبين
مخاطب أو قارئ هو المتلقى (١٧٨) . كما أن الكلمة فى الجملة تبنى
وظائفها من خلال علاقتها بما يحاورها من الكلمات سابقاً ولاحقاً .
ومن ثم فإن السامع أو القارئ يقوم بعملية توقع لا شعورية عقب
سماع الألفاظ أو قراءتها ، قبل أن يكتمل وصولها إلى سمعه أو بصره ،
ثم إلى جهازه العصبى . فعل سبيل المثال ، عند سماع كلمة مثل
« غرد » ، نحصل فى ذهن السامع أو القارئ عملية توقع سريعة لما
سيبتغ هذه الكلمة ، كأن يكون هذا التابع عصفوراً أو مغنياً ، أو
ما شابه ، وذلك لأن السامع - نظراً لتكوين حصيلة لغوية تراثية سابقة
لديه - صار يربط بين هذا الفعل ومثل تلك الكلمات .

كلمة أخرى مثل « رائحة » تستدعى فى الذهن مجموعة من
الكلمات المتوقعة : رائحة عطرة .. رائحة وردة .. رائحة
كرهة .. إلخ . وهكذا يمكن أن يقال إن كل كلمة أو عبارة ترتبط فى
عقل مكتسب اللغة أو مستخدمها بمواقف خاصة ، وظروف
معينة (١٧٩) .

والشاعر ، بوصفه مبدعاً ، عندما يصوغ من مجموعة الألفاظ جملاً
وتراكيب لإيصال الفكرة أو التجربة ، فإنه يلجأ إلى تكثيف حضور
هذه الألفاظ عن طريق التأليف بينها بطريقة يفترض فيها أن تتماشى مع
ما استقر فى نفوس الجماعة . فإذا لم تتماشى مع ذلك ، فإن عملية
التوقع تخف ، ويفاجأ القارئ أو السامع بشئ لم يألّفه . ومن هنا
سيحدد جزء كبير من موقفه تجاه ما يقرؤه أو يسمعه ، فيما أن يقابله
بارتياح ، وإما أن يقابله بنفور .

■ عادة ربط خيط على أصبع اليد عند الذهاب إلى المدينة من انعمادات
الشعبية الريفية فى أكثر من بلد عربى ، وذلك بغرض تذكير المسافر إلى المدينة بما
طلب منه إحضاره ، بخاصة إذا كان الذى طلبه من العزيزين حل الشخص .

أما فى المثال (ب) ، فقد انصرفت الدلالة إلى منحى آخر
مختلف ، فالشجرة هنا أمة (الأمة العربية) عريقة فى وجودها ، ولهذا
الوجود جذور ضاربة فى أعماق التاريخ ، كالشجرة التى جذورها
ضاربة فى أعماق الأرض . ومثل هذه الشجرة لو قطع جذعها فإن
جذورها قادرة على إنبات جنود وفروع أخرى . كذلك الأمة التى
أصابها هزيمة ساحقة كهزيمة حزيران ، قادرة على أن تقف على قدميها
مرة أخرى ، وتعود - من ثم - أقوى مما كانت عليه فى السابق .

وفى (ج - ١) (و - ٢) انصرف المعنى إلى دلالة الخصوبة
والحياة . وربما يقول قائل ، إن هناك نقطة تلاق بين دلالة اللفظ فى
(ب) ودلالته فى (ج) ، وهذا صحيح ، لكن الدلالة فى اللفظين
لا تقف عند حدود نقطة التلاقى ، بل تتجاوزها إلى ما هو أبعد من
ذلك . فالشجرة فى (ب) يتوافر فيها عنصر الخصوبة والحياة ، لكنها
إلى جانب ذلك تحمل دلالة مرتبطة بتجربة معينة . وفى (ج) أيضاً ،
يتوافر فى الكلمة معنى الخصوبة والحياة ، لكن دلالتها ليست مرتبطة
بالتجربة التى ارتبطت بها فى (ب) .

وللمزيد من التوضيح نأخذ لفظاً آخر مثل « السفر » . والإطار
العام للكلمة يحتوى على عنصر حركة أو انتقال . لكن طبيعة هذه
الحركة أو اتجاهها ليس واحداً فى جميع القصائد ، فالسفر ربما يكون
سفر جغرافياً ، وربما يكون سفر تاريخياً ، وربما يكون سفرأ فى أغوار
الذات ، بغية تعرفها واستكشاف طاقاتها الحسوية . وسأمثل لهذه
الكلمة بمثالين ، فى محاولة لتوضيح إمكانية وجود عدة دلالات للكلمة
ذات البعد الواحد ، وليكن هذا البعد بعداً جغرافياً .

أ - نسافر كالناس ، لكننا لا نعود إلى شىء ، كأن السفر
طريق الغيوم (١٨٠) .

ب - لا فارتكك السلامة يا أرض بابل ، لكن وداعاً
وهل حيلة المضطر إلا السفر
وداعاً شددت

هل أصبى الحيط .. هيهات أنسى الهدايا . (١٨١)

فالسفر فى المثالين ، كما هو واضح ، سفر جغرافى ، أى حركة
وانتقال من مكان إلى آخر . لكنه فى المثال (أ) يختلف عنه فى المثال
(ب) فى ناحيتين بارزتين .

الأولى : التكرار .

الثانية : خيبة الأمل فى الوصول .

بمعنى أنه فى (أ) رحيل يتكرر ، دون أن يصحبه أمل مرئى فى
الوصول ، على عكس ما هو فى المثال (ب) . ويمكن للقارئ أن
يتوصل إلى إدراك هذا الاختلاف من خلال قرائن احتوتها الجملتان
الشعريتان (أ) و(ب) . فالجملة الشعرية فى (أ) بدأت بالفعل
« نسافر » متبوعاً بكاف التشبيه ثم المشبه به . فالسفر فى هذا الجزء من
الجملة عادى ، أى نسافر كما يسافر كل الناس . لكن الجزء الثانى من
الجملة (لكننا لا نعود إلى شىء) بدأه الشاعر بكلمة « لكن » التى
تفيد الاستدراك ، « أى رفع ما يتوهم ثبوته » ، وبمعنى آخر ، فإنها

غير معروفة . . . وتلك هي الخاصية
الجمهرية للشعر الحديث ؛ إحلال لغة
الخلق ، محل لغة التعبير^(١١٦) .

وللتدليل على هذا الفرق بين لغة القصيدة التقليدية ولغة القصيدة
المعاصرة سندرس الأمثلة التالية ؛ اثنين منها من الشعر التقليدي :

أ - إيليا أبو ماضي :

- ١ - قالت وصفت لنا الرحيق وكوبها وصبريها ومديريها والمعاصرا
- ٢ - والحقل والفلاح فيه سألنا عتد المسابرهي القطيع السائرا
- ٣ - ووقفت عند البحر بهدر موجه فرجعت بالألفاظ بحرا هادرا
- ٤ - وأرئيتنا في كل قصر روضة وأرئيتنا في كل روض طائرا
- ٥ - لكن إذا سأل امرؤ عنك امرءا أبصرت عننارا يخاطب حائرا
- ٦ - من أنت يا هذا ؟ فقلت لها أنا كالكهربياء أرى عنفها ظاهرا
- ٧ - قالت لعمرك زدت نفسى ضلّة ما كان ضرك لو وصفت الشاعر^(١١٧)

ب - أحمد شوقي :

- ١ - وترى الفضاء كحائط من مرمر أنبذت عليه بدائع الألواح
- ٢ - الفهم فيه كالنعام بدينة بركت وأخرى خلقت بجناح
- ٣ - والشمس أبهى من هروس برقت يوم الزفاف بمسجد وضاح
- ٤ - والماء بالوادي يخال مسارها من زئبق أو ملقبات صفاح
- ٥ - بعثت له شمس النهار أشعة كانت حلى ، النيلوفر ، السباح
- ٦ - يزهو على ورق الفصون نثرها زهو الجواهر في بطون الراح^(١١٨)

ج - ١ : أدونيس :

الورق النائم تحت الجرح
سفينة للجرح
والزمن الهالك مجد الجرح
والشجر الطالع في أهدابنا
بحيرة للجرح^(١١٩) .

ج - ٢ : عيناى عند فراشة

والرعب يضرب أغنيان
- من أنت ؟
- رمح ناه
وب يمش بلا صلاة^(١٢٠) .

ج - ٣ : يتكوى السجن على قملتين

إحداهما حبل ، وتلك التي

ماتت ، تصب الأكل في قصمتين^(١٢١) .

فيما يتعلق بالنص « أ » يمكن الخروج بالملاحظات التالية بعد القراءة
الأولى :

- نقل حوار تم بين اثنين (هي وهو) . وتقوم « هي » بالجزء الأكبر من الحوار .
- موضوع الحوار : رغبة الشخصية الأولى « هي » في تعرف كنه الشخصية الثانية « هو » .

إن عملية التوقع هذه ، والموقف الناتج عنها ، كانت ولا تزال من
الأسس التي تحدد موقف المتلقى ، من الشعر الذي يتلقاه . ولعل
أوضح مثال على ذلك في الشعر القديم ، ما أثاره شعر أبي تمام من
جدل حوله ؛ فمن متقبل له ، ومن نافر منه . وجزء كبير من ذلك
النفور يعود إلى عدم توافر عنصر التوقع الذي ذكرناه .

وقد لخص الأمدى أبو القاسم الحسن بن بشر (ت : ٣٧٠ هـ) في
كتابه « الموازنة بين الطائيين » مثل هذا الموقف حين اشترط في الشعر
الجميل أن يحتوي على أربعة أشياء ، هي جودة الآلة ، وإصابة الغرض
المقصود ، وصحة التأليف ، والانتهاه إلى تمام الصنعة من غير نقص
فيها ، ولا زيادة عليها^(١٢٢) .

وما يهنا هنا ، ما جعله الأمدى الشرط الثالث ، وهو صحة
التأليف ، حيث يقول : « فصحة التأليف في الشعر وفي كل صناعة
هي أقوى دعائمه بعد صحة المعنى »^(١٢٣) . وما يعنيه الناقد بهذا
الشرط نجده مفصلا في موضع آخر ، حيث يقول : « وإنما أرادوا
المعاني إذا وقعت ألفاظها في مواقعها ، وجاءت الكلمة مع اختها
المشكلة لها ، التي تقتضى أن تجاورها لمعناها ؛ إما على الاتفاق أو
التضاد ، حسبما توجبه قسمة الكلام »^(١٢٤) . وبعد أن يورد بعض
الأمثلة الشعرية على ذلك ، يخلص إلى القول بأن الشعر الجيد ، من
هذه الناحية ، « هو الكلام الذي يدل بعضه على بعض ، ويأخذ
بعضه برقاب بعض ، وإذا أنشدت صدر البيت علمت ما يأتي في
عجزه »^(١٢٥) .

من هذا المنطلق جاء نفور الأمدى من كثير من شعر أبي تمام ، مرتباً
أن الشاعر قد خرج إلى المحال ، وإلى ما لم يألوه العرب في استعاراتهم
ولغتهم حين جعل « للدهر أخدعا وبدا تقطع من الزند . . . وجعل
للمدح بدا ، ولقصائده مزامير إلا أنها لا تنفخ ولا تزمز ، وجعل
المعروف مسلماً تارة ، ومرتبداً تارة أخرى . . . »^(١٢٦) .

وشبه بما ذكره الأمدى ، ما أشار إليه القرطاجنى حين وضع أنه
هند وضع صور التركيب الذهني في أجزاء الكلام على غير ما يجب ،
تكره الألفهام لذلك^(١٢٧) .

وتجربة الشعر الحر في عصرنا حاولت « حل أبدي الطليعيين من
شعرائنا ، أن تتمرد على القصيدة القديمة شكلاً ومضموناً . وما يهنا
في هذا التمرد هنا ، التركيز على سعى الشاعر إلى إعادة ترتيب علاقات
الألفاظ بعضها ببعض ، في نظام تتحكم فيه التجربة والانفعال أكثر
 مما تتحكم فيه العلاقة الموروثة . وهو في ذلك يفرغ الكلمة من شحنتها
الموروثة التقليدية ، ويملؤها بشحنة جديدة تخرجها من إطارها العادي
إلى إطار لم تعود عليه الأذواق تماماً .

وفصل أدونيس هذا الخروج بقوله :

ما الفرق الحاسم بين الكتابة العربية
الشعرية القديمة ، والكتابة الحديثة ؟ إنه
الفرق بين التعبير والخلق . كانت القصيدة
القديمة تعبيراً ، تقول المعروف في قالب
جاهز معروف . . .
القصيدة الحديثة (الطليعية) خلق ؛ تقدم
للقارئ ما لم يعرفه من قبل في بنية شكلية

■ نتيجة الحوار : إخفاق الشخصية الأولى في فهم كنه الشخصية الثانية .

وعند قراءة النص قراءة ثانية يمكن الخروج أيضا بالملاحظات التالية :

■ يتكون النص من أربع جمل شعرية* . الأولى تشمل الأبيات من ١ - ١ ، والثانية جزء من البيت السادس « من أنت يا هذا » ، والثالثة ثمة البيت السادس ، والرابعة تشمل البيت السابع .

■ الجملة الشعرية الأولى ، كما هو واضح ، طويلة استغرقت خمسة أبيات في القطعة . أما الجملة الثانية فهي في حقيقتها ليست أكثر من مجرد تكثيف شديد للجملة الأولى ، دون أن تضيف إليها جديدا . وربما تكون فائدتها محصورة في هذا ، أي تكثيفها للأولى ، وتأكيد لها عن طريق إعادة طرحها بكلمات أقل .

■ أما الجملة الثالثة فتحمل رداً على الجملتين السابقتين ، أو تعتبر آخر ، نحاول أن نضئ بقعة المظلمة التي تضمنتها الجملتان ١ و ٢ ، وإن كان الشاعر ، في الوقت نفسه ، قد جعلها تخفى في ذلك .

■ وثاني الجملة الأخيرة معبرة عن استمرارية موضوع الاستفهام في الجملتين الأولى والثانية ، لأن الجملة الثالثة أخفت ، كما قلنا ، في عملية تنوير البقعة المظلمة .

الذي يمتد أكثر في هذا النص ، هو علاقة الألفاظ التي تكونت منها الجمل الشعرية بعضها ببعض الآخر . ولنبدأ بكلمة « الرحيق » في الجملة الأولى . والرحيق كما هو معروف من أساء الخمر ، وهو من أعتقها وأفضلها^(١٢٢) . وكما نرى ، فإن الكلمة جاءت متبوعة بأربع أساء . ولودققنا النظر في هذه الأساء : كوبها ، صريعها ، مديرها ، العاصرا . للاحظنا أنها أساء مرتبطة ارتباطا وثيقا بالكلمة الأولى . ولذلك يمكن القول إن ورودها في البيت قد جاء متوافقا مع ما يمكن أن يكون القارئ أو السامع قد توقعه . ومثل هذا التوقع يمكن أن ينطبق على ألفاظ الجمل الشعرية الأخرى في القطعة : الحقل/ الفلاح . يرعى / القطيع / السائرا . البحر/ يهدر/ موجه . بحرا/ هادرا . سحرت/ الساحرا . قفر/ روضة . روضة/ طائرا . خفيا/ ظاهرا .

النص (ب) يمكن أن يعد جملة شعرية واحدة ، تمثل لوحة عناصرها البارزة : الفضاء - الشمس - الغيوم - ماء الوادي - الشجر . ومن الواضح أن الشاعر يريد رسم لوحة فنية جميلة من خلال إبراز العلاقات الجمالية التي تؤلف بين هذه العناصر . والمهم بالنسبة لنا هنا فحص هذه العلاقات من خلال علاقة الألفاظ في الجملة بعضها مع بعض . وسنقوم بإعادة ترتيب هذه الجزئيات في جدولين . الجدول الأول يبرز الصور المفردة التي من مجموعها تتكون الصورة الكلية التي أنتجتها الأبيات مجتمعة ، والجدول الثاني يفرضه العلاقات القائمة في الذهن بين هذه الألفاظ :

جدول رقم (١)

الفضاء/ كحائط من مرمر ، نضدت عليه بدائع الألواح .
الغيوم/ كالنعام البدين ، بعضه برك أرضا وبعضه محلق .

■ نضئ بالجملة الشعرية أصغر وحدة أدبية في القول الأدبي التام . والجملة هنا قد تطول وقد تقصر ، وهي تختلف عن الجملة النحوية المحدودة بحدود النحو .

الشمس/ كمروس برقعت يوم الزفاف بمسجد .
الماء/ مسارب من زئبق ، أو ملقيات صفاح .
نثر أشعة الشمس/ كالجواهر في بطون الراح .

فعند محاولة تلمس علاقة منطقية (والمنطقية هنا تعنى ما يكون قد استقر في الأذهان نتيجة لاستخدامات سابقة كثيرة عبر عصور اللغة) بين أطراف الصورة فيها سبق ، نجد هذه العلاقة متوافرة وحاضرة في الذهن ، ومتماشية مع نظرة القرطاجي وغيره من النقاد القدماء ، التي حذرت من أن يكون المعنى قد وضعت صور التركيب الذهني في أجزائه على غير ما يجب ، فنكره الأفهام لذلك ، كما سبق أن ذكرنا .

جدول رقم (٢)

وترى الفضاء
حائط من مرمر
بدائع الألواح
[النعام] بدبنة بركت
حلقت بجناح
عروس برقعت
يوم الزفاف
مسجد وضاح
مساربا من زئبق
بعثت له شمس النهار أشعة
ورق الغصون
بطون الراح

إن تلمس العلاقة بين مجموعات الألفاظ في هذا الجدول ، كما هو واضح ، ليست مسألة خارج نطاق النمط الذي استقرت عليه في ذهن القارئ أو السامع على مدار مئات السنين .

في النص « ج - ١ » تشكل كلمة « الجرح » البؤرة التي تجتمعت حولها بقية مفردات الجملة ، وما تبع ذلك من تحقيق علاقات بينها . أول ما يلاحظ فيها بكاره في الربط لم تغض من قبل .

ربما لا يدعش القارئ على سبيل المثال ، أن يكون الورق نائما ، لكنه سيفاجأ حتماً بكون الورق نائما تحت الجرح . وأى جرح ؟ ويدرك هذا القارئ نفسه أن يكون الزمن هالكا ، لكنه سيجد العلاقة بين هذا الزمن الهالك ، وجعله مجدا للجرح الذي يتكلم عنه الشاعر ، علاقة جديدة أو مفاجئة تماما . والقارئ نفسه لن يعجب لارتباط الكلمتين « الشجر » و « الطالع » أحدهما بالآخرى ، لكنه سيصدم حتما عندما يرى الشجر طالعا في الأهداب . وستزداد المفاجأة عنده عندما يرى هذا الشجر الطالع في الأهداب يتحول إلى بحيرة يتشكل منها الجرح .

وفي النص « ج - ٢ » لن يجد القارئ غرابة في السطر الأول : عيناى عند فراشة . لكنه في الوقت نفسه لن يتوقع مجيء كلمة « الرعب » في بداية السطر الثامن معرفة ومسبوقة بالواو ؛ لأن الشاعر في هذه الحالة قدّم شيئا يوحى بأنه معروف ، بدليل ارتباطه بال* .

■ سبدر المزيد حول هذه النقطة في الصفحات التي تناقش « تعددية المراجع » .

ومثل هذه الظاهرة تنعدم في الشعر الحر ، لكن ظاهرة نحوية مختلفة تبرز فيه . وهذه الظاهرة هي ما يمكن تسميتها « تعددية المراجع » . وما نقصده بهذا المصطلح جواز إرجاع الضمير في الجملة على أكثر من مرجع ، وذلك نتيجة لعدم تحديد هذا المرجع في سياق الجملة ، كما يعني أيضا إمكانية إرجاع بعض الأسماء التي لحقتها « آل المهدية » على أكثر من مرجع . ولناخذ كلاً من هذين النمطين بشيء من التفصيل .

(أ) إرجاع الضمير على مجهول لم يسبق تحديده .

إن الضمائر على اختلافها ، كما تذكر كتب النحو ، لا تخلو من إبهام وغموض ، سواء أكانت ضمائر منفصلة أم متصلة أم مستتر . ولذا نجد في الجملة المشتبهة على الضمير « مرجعاً » مهمته إزالة الغموض الحاصل أو تفسيره . وقد أطلق النحاة على ذلك المفسر الموضح « مرجع الضمير » . والأصل في هذا المرجع أن يكون سابقاً على الضمير . لكن القاعدة النحوية أجازت في الوقت نفسه إهمال مرجع الضمير المتقدم لأسباب بلاغية ، وإحالة على مرجع متأخر (١٢٥) .

كما بين علماء النحو أنه في حالة تعدد المراجع للضمير ، وجب أن يعود الضمير على الأقوى . أما إذا تعددت المراجع من غير تفاوت في القوة ، فالأحسن عود الضمير على الجميع . مثال ذلك : جاء الأقارب والأصدقاء فأكرمهم . فالضمير هنا حائد على الأقارب والأصدقاء معاً ، وليس على مرجع دون آخر .

وفي كثير من نماذج الشعر الحر ، يقف القارئ عاجزاً عن إرجاع الضمير في الجملة على مرجع معين ، وذلك لعدم وجود قرينة محددة في النص أو في الجملة تعينه على تحديد هذا المرجع . ولنمثل على ذلك بمقطع من قصيدة خليل حاوي المعروفة « الجسر » :

ما له يتشقق فينا البيت بيتين
ويجري البحر ما بين جديد وهتيق
صرخة ، تقطع أرحام
ومزيق هروقي .
كيف نبقي تحت سقف واحد
وبهار بيتنا . . . سور
وصحراء رماد بارد
وجليد (١٢٦) .

فعند محاولة إرجاع الضمير المتصل « نا » في « فينا » و « بيتنا » ، والضمير المستتر « نحن » في « نبقي » على مرجع معين ، تنشأ إشكالية ليس من السهل حلها ، وذلك لعدم وجود قرينة محددة تعين القارئ في ذلك . وهذا قارئ ناقد ، هو الدكتور جورج دميان ، على سبيل المثال ، يرجع هذين الضميرين على ثلاثة مراجع كلها محتملة : فالضمير هنا يمكن أن يعني الناس كافة ، ويمكن أن يعني أمة معينة ، ويمكن أن يعني الشعراء فقط (١٢٧) .

ومثل هذا يمكن أن يقال عن « واو الجماعة » وضمير الغائبين « هم »

وكذلك في الإجابة عن السؤال : من أنت ؟ متمثلة بـ « ربح تائه » . فالربح مثلاً ارتبط عبر الحقبة الزمنية السابقة بملاقات محددة مثل : الطول ، والقوة ، والصلابة . . إلخ ؛ لكنه هنا يرتبط بالتردد ، وهي علاقة مفاجئة تماماً .

ومثل هذا يمكن أن يقال عن السطر الأخير : « ربّ يعيش بلا صلاة » ، حين وضعت الصورة الذهنية المرتبطة باللفظ « ربّ » عبر التراث ، على غير ما يجب أن تكون عليه ؛ فالربّ يصلّ له ، ولا يقوم هو بهذا الفعل . وفي هذه الحالة فإن القارئ سيجد نفسه مضطراً إلى البحث عن معان أخرى للسطر . ومثل هذا السطر ، وغيره كثير في الشعر الحر ، مما يتفق تماماً وما ذكره إمبسون عن النمط السادس من أنماط الغموض .

وفي النص « ج - ٣ » يجد القارئ نفسه حائراً عندما يفتش عن علاقة بين « يتكى » و « السجن » . وحتى إذا أفلح في ذلك ، فإنه سيصدم عندما يجد أن هذا الاتكاء قائم على « قملتين » . وقبّ أنه أفلح في هذا أيضا ، أليس عليه بعدها العثور على علاقة تربط جملة « تلك التي ماتت » ببقية الفقرة ؟ فما يعنيه تعبير « تلك التي ماتت » أن هناك معرفة حاصلة بالحدث ، وهو موت إحدى القملتين . وهذا ما لم يتوافر في النص . ليس هذا فقط ، بل إن المخالفة تستمر بين وضع الصورة في النص ، ووضعها في الذهن ، فعندما يقول :

... وتلك التي

ماتت تصب الأكل في قصعتين .

يكون الشاعر قد أبقي على خاصية لشيء كان الواجب أن تنتفي هذه الخاصية منه . فمعنى الموت انتفاء القدرة على الحركة أو العمل . لكن هذا الموت عند الشاعر ، في هذا النص ، مخالف للمنطق . ومن هنا يكون الغموض قد لحق بهذا الجزء ، مما يجعل القارئ يلهث وراء الجملة لفك مغاليقها وغموضها .

٣ - تعددية المراجع

كثيراً ما كان فهم بيت من الشعر القديم يتوقف على مقدرة السامع أو القارئ على إعادة ترتيب كلمات البيت ترتيباً يقتضيه السياق النحوي للجملة . ففي بيت كبيت للمتنبي :

وترى الأبوة والمروة والفتوة في كل مليحة ضرايبها (١٢٨) .

نلاحظ تأخر المفعول الثان (ضرايبها) عن المفعول الأول (الأبوة) ، كما نلاحظ تأخر الفاعل (كل) عن المفعول الأول . وإذا ما أعيد ترتيب كلمات البيت بحسب ما يقتضيه السياق النحوي (وترى في كل مليحة الأبوة والمروة والفتوة ضرايبها) فهم معنى البيت ، وزال ما فيه من تعقيد .

وشبيه بذلك قوله أيضا :

ولو لم تكون بنت أكرم والد لكان أباك الضخم كونك لي أمّا (١٢٩)

حيث يفهم المعنى تماماً بمجرد إعادة ترتيب كلمات عجز البيت على النحو التالي : « لكان كونك لي أمّا أباك الضخم » .

في المقطعين التاليين من القصيدة نفسها :

يمرون الجسر في الصبح خفا
أضلنى امتدت لهم جسرا وطيدا

.....

سوف يمضون ويبقى
صنما خلفه الكهان للريح

ولكى يتضح الفرق بين سياق يحتفل إرجاع الضمير إلى متعدد ، وسياق يمكن تحديد المرجع فيه بسهولة ، نمثل للثاني بأبيات من قصيدة عمودية لأبي القاسم الشابي (١٩٠٩ - ١٩٣٤) بعنوان « في ظل وادي الموت » :

نحن نمشي وحولنا هاته الأكوام نمشي لسكن لأمة ضاربة
نحن نشدومع العاصف للشمس وهذا الريح ينفخ نسايه
نحن نتلو رواية الكون للموت ولكن ماذا نحسام الرواية
هكذا قلت للريح فقلت : سل ضمير الوجود كيف البداية (١٢٨)

فالمضائر : نحن ، نا ، واو الجماعة ، التاء ، قد نحدد مرجعها للقارئ بسهولة ويسر .

إن الأمثلة المتعلقة بتعدد المراجع الخاصة بالضمير متوافرة ، كما ذكرنا ، في الشعر الحر . ولذا سأكتفي بإيراد نص أخير حول هذا الموضوع من شعر عبد الوهاب البيات . وأجدني مضطرا للاستشهاد بالنص كاملا ، وذلك حتى يتضح للقارئ عدم توافر القرينة المحددة التي يمكن إرجاع كثير من الضمائر في القصيدة إليها :

في سنوات العقم والمجاعة

باركني

عائقي

كلمتي

ومد لي ذراعه

وقال لي :

الفقراء البسوك تاجهم

وقاطعو الطريق

والبرص والعميان والرقيق .

وقال لي : إياك

وأخلق الشباك

واندفع القضاة والشهود والسياف

فأحرقوا لسان

ومهبوا بستان

وبصفوا في البئر يا مجبري

ومسكري

وطردوا الأضياف

من أين لي أن أهرع الضفاف

والنار أصبحت رمادا هامدا

من أين لي ؟ يا مغلق الأبواب

والعقم واليباب :

ماندق ، عشائي الأخير في وليمة الحياة .

فافتح لي الشباك ، مد لي يديك ، آه . (١٢٩)

في النص ، كما يلاحظ ، وردت ضمائر بارزة ، مثل ياء المتكلم ، وواو الجماعة ، وكاف المخاطب ، كما اشتمل النص على ضمائر مستترة مثل : هو ، وأنا . وربما يتجه ذهن القارئ - وهو بصدد هذا النص - إلى إرجاع الضمير البارز « ياء المتكلم » أو « كاف المخاطب » إلى الشاعر . لكن هذا الشاعر يتحدث بلسان غيره ، فمن هذا الغير ؟

ثم يأتي دور الضمير المستتر « هو » . هل من يعود ؟ أيعود على المسيح أم على الخضر ؟ أم على صوفي ؟ أم على مثل أهل ؟ كلها مراجع محتملة . وإذا كانت في النص بعض القرائن التي ربما ترجح مرجعا على مرجع آخر ، فتجعل القارئ يميل إلى إرجاع هذه الضمائر على المسيح ، فإنها في النهاية تبقى قرائن غير ملزمة .

(ب) مدلول اسم « آل العهدة » .

لقد فرّق النحاة بين ثلاثة أنواع من « آل » ، وكلها تفيد أساسا التعريف . و « آل العهدة » كما عرفها النحاة ، هي تلك التي تدخل على النكرة فتفيد درجة من التعريف . تجعل مدلولها فردا معينا بعد أن كان مبهما شائعا (١٣٠) .

كما أرجع النحاة هذا التعريف أو التعمين ، إلى سبب مما يأتي :

١ - أن تذكر النكرة في الكلام مرتين بلفظ واحد ، تكون في الأولى مجردة من « آل العهدة » ، وفي الثانية مقرونة بها ، فهي تربط بين النكرتين . ونحدد المراد من الثانية ، وذلك بأن نحصره فيما دلت عليه النكرة الأولى . كقوله تعالى :

« كما أرسلنا إلى فرعون رسولا . فعصى فرعون الرسول » (١٣١) . فكلمة رسول ذكرت مرتين ، بقيت الأولى على تنكيرها ، وقرنت الثانية بآل العهدة التي ربطت بين النكرتين ربطا معنويا ، يجعل معنى الثانية فردا محصورا فيما دخلت عليه وحده . وهذا النوع من « آل العهدة » أسموه « العهد الذكري » . ومثل هذا قول عبد الوهاب البيات :

يبقى حولي سور

يعلو السور ويعلو ... (١٣٢) .

٢ - أن تقترب « آل العهدة » بلفظ نكرة لم يذكر في الجملة ، وذلك بغرض حصره في شيء معين ، بناء على علم سابق في زمن انتهى قبل الكلام الحالي ، أي أساسه معرفة قديمة في عهد مضى قبل النطق (١٣٣) ، كقوله تعالى : « إذ هما في الغار » (١٣٤) ، فالإشارة هنا إلى غار معهود للسامع . وهذا ما أسموه « العهد الذهني » ، أو « العهد العلمي » . ومنه قول السياف :

ناب الخنزير يشق يدي

ويغوص لظاه إلى كبدي (١٣٥) .

إشارة إلى الخنزير الذي قتل أدونيس في الأسطورة .

« وإثنا استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه ، أو يئاسبه ، أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لائقة بالشئ الذى استعيرت له ، وملائمة لمعناه » (١٤٣) .

وقد ذكرنا أيضا ما أشار إليه القرطاجنى ، مما يدخل في هذا الموضوع ، حين ذكر أن من بين ما يسبب الغموض في الشعر اختلاف جزئيات الصورة في القول عما ألفته المدارك والأفهام ، أو أن يكون المعنى قد وضعت صور التركيب الذهني في أجزائه على غير ما يجب ، فتفكره الأفهام لذلك (١٤٣) .

كما وضح عبد القاهر الجرجاني كذلك في « أسرار البلاغة » أن عملية تجريد يجب أن تتوافر في الصورة من أجل فهمها وتدووقها . ونقطة انطلاقه هنا « أن عملية التجريد في الاستعارة مثلا يجب أن تعود إلى صفة أو حقل من الصفات ، يمكن أن يدرك وجودها في كلا الطرفين ، المستعار له ، والمستعار منه » أو يمكن أن يحس هذا الوجود على صعيد الفاعلية النفسية لكل منهما في ذات المثلي . لذلك لا يمكن أن يؤخذ في العملية الاستعارية موضوعان (شيئان مثلا) يستحيل إدراك وجود شبه مشترك بينهما ، أو الإحساس بهذا الشبه . لكي تكون الاستعارة ممكنة ، ينبغي أن يكون ممكنا اكتشاف وجه للشبه بين الموضوعين » (١٤٤) .

والشاعر العربى المعاصر ، متأثرا بالمدارس والحركات الأدبية والفنية المعاصرة ، كثيرا ما أخذ يتجه في التعبير عن رؤاه وتجاربته إلى تلك الحركات والمدارس العالمية . وكثيرا ما صار يجد فيها تشكيلا مناسباً ، يقوّل تجربته من خلالها . فالفرويدية ، والسريرية ، والتجريدية ، وغيرها من الحركات الفنية استهوت الكثيرين من شعرائنا ، مع تفاوت كبير من قبل هؤلاء الشعراء في هضم هذه الحركات أو استيعابها .

وليس يخفى أن هذه الحركات قد سعت إلى مجاوزة العلاقة المراثية أو المحسوسة بين الأشياء في محاولة لإيجاد علاقات بين أشياء في مناطق ما وراء الواقع المكشوف أو المحسوس .

وهكذا بعد أن كان العقل أو الخواس وسيلة فعالة لتحديد وترسم التشابه بين الأشياء ، أو بين جزئياتها ، أصبح اللاوعى مصدرا لتشكيل كثير من الصور . ويوضح جبرا إبراهيم جبرا (١٩١٩ -) هذه النقطة من خلال كلامه عن السريالية ، فيقول :

لقد وجد الكتاب في اللاوعى مصدرا غنيا للرموز ، بل إن بعضهم قال إن الاستسلام لهذا المصدر اللاعقل هو العودة إلى الوحي التى نص عليها في القدم أفلاطون حين قال في محاورته « إيون » : فالشاعر لا يدع إلى أن يلهم ويخرج عن رشده ، ويتخلل عنه عقله (١٤٥) .

لذا أصبح شائعا في الشعر المعاصر ، التمرد على ما تراه العين ، أو يصده العقل من ظواهر . فالصورة في كثير من الأحيان حلم . وإذا كانت بعض الصور مفزعة ، تنقصها الرابطة المراثية بالعين أو العقل ، أو لا ينطبق هذا على صور أحلامنا ؟

٣ - وقد يكون السبب في تعريف النكرة ، حصول مدلولها في وقت الكلام ، وذلك بأن يتبدى الكلام خلال وقوع المدلول ، وفي أثناءه (١٣٦) ، كقوله تعالى : « اليوم أكملت لكم دينكم » . (١٣٧) وهذا ما أطلقوا عليه « المهمل الحضورى » .

وفي الشعر الحديث ، يلاحظ الدارس ورود « آل المهديّة » في كثير من المواضع ، دون أن يتحقق لها أحد الشروط الثلاثة السابقة . ومن ثم تتعدد إمكانيات الإحالة التى يمكن للقارىء أن يحيل عليها تلك الكلمة التى لحقتها « آل المهديّة » ، كما في قصيدة « الجسر » ، التى سبق أن اقتبسنا بعض المقاطع منها ، فالجسر فى القصيدة يمكن أن يعاد إلى أكثر من مرجع :

أ - معبر من حياة إلى أخرى دون تخصيص .

ب - معبر من حياة فكرية إلى حياة فكرية أخرى .

ج - معبر من حياة سياسية إلى حياة سياسية أخرى .

د - معبر من حياة شعرية إلى حياة أخرى (١٣٨) .

وربما يكون أدونيس أبرز شاعر معاصر تكثر هذه الظاهرة في شعره . يقول ، مثلا ، فى قصيدة « الأشياء » (١٣٩) .

لو أننى اخترق الجرح إلى الجريمة

لو أننى أمّوه الرابات والجنون

لكان لى قبعة الإخفاء

ويقول فى قصيدة « الصخرة العاشقة » (١٤٠) :

وهذا نفعل الإله الهزيل

بدم الصاعقة

وتمد الحويوط الرفيعة

بين أجفانتنا والطريق

وفى « فصل المواقف » من « أقاليم الليل والنهار » (١٤١) :

وداها أيها الجوهر الثقيل يارحمانا البشرى

وليأت العابر الخفيف

النهر ووجهه .

فالكلمات مثل الجرح - الجريمة - الرابات ، فى النص الأول ، والإله - الصاعقة - الطريق ، فى النص الثانى ، والعابر - النهر ، فى النص الثالث ، أسماء لحقتها « آل المهديّة » ، دون أن تتوافر لها الشروط المذكورة آنفا ، فأحدثت - من ثم - غموضا فى المدلولات التى أفادتها الكلمات . ولا غرابة ، فى هذه الحالة ، من أن تختلف التفسيرات عند مناقشتها فى النصوص التى وردت فيها .

٤ - استحالة الصورة

التفت كثير من نقادنا القدماء إلى ظاهرة اختلاف الصورة الشعرية عما ألفته المدارك والأفهام . ومنهم من كان قد اتخذ موقفا محمدا نتج عن وجود هذه الظاهرة فى شعر شاعر ما . فالأمدى - كما أشرنا سابقا - كان يعيب على ابن تمام خروجه إلى المحال فى كثير من شعره . وكانت وجهة نظر الأمدى فى « الموازنة » ، فيما يتعلق بهذه الناحية ، تلخص فى قوله :

وإذا عجزنا عن تفسير بعض الصور ؛ أولاً نعجز
أحياناً عن تفسير أحلامنا ؟ إن الصورة السريالية
خلقت حرّاً لا يعترف بالمواقف ، تماماً كأحلام الليل ،
وأحلام اليقظة (١٩٦) .

ومن هذا المنطلق ، يمكن للقارئ أن يفسر ورود كلمة « حلم »
مرادفة لمناوين سبع وثلاثين قصيدة ومقطوعة في ديوان « المسرح
والمرايا » لأدونيس :

■ جنازة امرأة

(حلم)

■ أغنيان عن المرأة والرجل

وثلاثة أحلام وثلاث مرايا

■ المجوس

(حلم للرجل)

■ وجه امرأة

(حلم للرجل)

■ الطريق

(حلم للرجل)

■ مرآة للكروسي

(حلم يقظة للمرأة في المقهى)

■ مرآة للوقت

(حلم يقظة للمرأة في المقهى)

■ الغضب

(حلم)

■ هم

(حلم)

■ الماضي

(حلم طاغية)

■ الحاضر

(حلم طاغية)

■ الشاعران

(حلم)

■ دمشق

(حلم يقظة)

■ بيروت

(حلم يقظة)

■ بيروت

(الوجه الآخر من الحلم)

■ امرأة ورجل

(حلم)

■ مرآة الحلم

■ في الطبعة الرابعة لأعمال أدونيس الشعرية التي صدرت عن دار العودة
(١٩٨٥) وردت الفصائد بغير العنوان المرادف (حلم) .

- صين
- (حلم)
- ياسمين
- (حلم)
- القشرة والأيام
- (حلم)
- القصيدة
- (حلم)
- الشهيد
- (حلم)
- وجه البحر
- (حلم)
- الموت
- (حلم)
- الدم النافر
- (حلم)
- المصفور
- (حلم)
- المثانة
- (حلم)
- الحلم
- (حلم يقظة)
- الموج
- (حلم)
- المدينة
- (حلم)
- نبوءة
- (حلم)
- الغرب والشرق
- (حلم)
- الغزاة المسحورة
- (حلم)
- دمشق
- (حلم)
- الأسماء
- (حلم)
- اللؤلؤة
- (الحلم - المرأة)

إن دارس القصيدة العربية المعاصرة يدهشه حقاً إغراق كثير من
الشعراء في خلق صور مزيج من السريالية والفرويدية والتجريدية ،
تسعى إلى تحطيم الصورة التقليدية القائمة على إبراز العلاقات المتشابهة
بين أطراف الصورة ، على نحو ما يحدده الوعي والعقل واخواس .
وهكذا فإن القارئ وهو يقابل مثل هذه الصور ، يحس بعجزه

طولا ، وأكثر غموضا من المثال السابق . في « محولات العاشق »
ينقلنا الشاعر إلى العالم التالي :

فجأة

أورق نبات غريب واقرب الغدير الواقف وراء النهر
رأيت ثمارا تتخاصر كحلقات السلسلة
وبدا الزهر يرقص
ناسيا قدميه وأليافه
متحصنا بالكفن

كانت المرافق العضلات الوجوه بقايا وليمة مزارع مرض ومات
ومدعوين لم تولد أسماكهم بعد . . .
ورأيت موكبا من الأفراس البيض تغطي السماء فهزولت
صالحا : « ثعبان يركض خلفي » وكررت صالحا
« ثعبان طويل كالنخلة . . . »
لكن موكب الأفراس أسرع ولم يسمعي . وقلت
أخذ فرسا وأنجو
توسلت وتحققت : لا صوت لي

ربطت خاصرتي بريح الجوزع وتطايرت
هوذا شيخ برائحة طيبة ، في طريقى .
سلمت عليه ، سأله :
— هل تقدر أن تجبرني من هذا الثعبان ؟
— انني ضعيف ، وهو أقوى مني . في الطريق من ييجرك
أسرع .

أسرعت حتى انتهيت إلى الهواء
كانت السماء ترنو إلى أظهر وأخيب في الظلمة
والريح تتلفظ بـ وتردد :
سمعت صوت الشيخ من بعيد :
« أمامك جبل ملآن
بودائع الحياة . لك فيه وديعة تنصرك وتجبرك » .
وسمعت صوتا آتيا من الجبل :
« ارفعوا الستائر وأطلوا » .
التفت فإذا الجبل نوافذ
والنوافذ أطفال وأمهات . ونظرت مصعوقا : طفلة
تبكي ، تقول هذا أب ثم أشارت إلى الثعبان فولى هاربا
وامتدت نحوى يد
جذبتني وأدخلني مكانا عجيبا . بهيا كالضوء لم أحرف
عمره
كان هناك سرير ينتظرون . يجلس عند رأسه طيف ينهض
كالشذى ويلبس عجيبة وصدرها وما تبقى (١٤٩) .

لعل القارئ يلاحظ بوضوح أن هذا النص في مجمله أشبه ما يكون

النم عن الإحاطة بالأبعاد الجديدة التي اتخذتها الصورة ؛ لأنه ينظر
إليها بالمنظار نفسه الذي ينظر به إلى شعر المتنبي والبحتري وأحمد شوقي
وعلى محمود طه ونزار قباني ، وغيرهم من أصحاب الصور التقليدية .

وأكد أزعهم أن هذا الغموض الناتج عن امتناع الصورة عقلا
وعادة ، على نحو ما يكثر في الشعر الحر ، يشكل أهم الأسباب التي
جعلت من هذا الشعر ، عند كثير من الشعراء ، عالما يلفه الغموض
الشديد ، نتج عنه خلق فجوة كبيرة بين الشاعر والقارئ ، أو بين
البث والتلقى .

تشتكي قارئة ، وهي شاعرة أيضا ، قائلة :

« وأنا شخصا كقارئة ، ومتلقية للشعر ، أحسن بالقطعة التامة بيني
وبين صاحب هذه الأشعار العقيمة . ويكون ذلك ناتجا عن انعدام
معرفتي وفهمي لما أقرأ ، فأبغض نفسي أولا لضعفي في الفهم ،
وأحقد على الشاعر الذي زج بـ في متاهات وغموض قصيدته . »
وتستطرد القارئة الشاعرة :

« فيصوغ الشاعر قصائده بالرموز والتراكيب التي تطير به في فضاء
السريالية الواهمة الحائلة . . . والقارئ لهذا الشعر يكون قد ترك تأنيها
يتلمس ما اعتاد عليه من مفهوم في الشعر ، ويتعب ويكد لالتقاط
كلمة أو عبارة تدله على الطريق الذي دخلته ، وخرجت منه
القصيدة ، فلا يخرج بغير الارتباك » (١٥٠) .

وما من شك في أن ما عبرت عنه هذه القارئة ، وما اقتبسناه سابقا
من حوار أدونيس والقارئ ، يتردد كثيرا على ألسنة القراء ، وطلبة
الجامعات ، وكثير من الدارسين والنقاد . ولا يستطيع الدارس
أو القارئ ، وحتى الشاعر المتحمس لهذا النوع من الشعر ، إغفاله
أو إهماله ، متمللا بسداجة هذا المعارض أو سطحية ثقافته .

وشعر أدونيس ، على وجه الخصوص ، وكثير من الشعراء الشباب
يقتضون خطواته ، يمثل مخزونا هائلا لهذا النمط من ألحاط الغموض .
وإذا كان أدونيس يسعى إلى ذلك عن وعي ، متسلحا بثقافة قديمة —
حديثه ، فإن غالبية من هؤلاء الشعراء الشباب ينساقون إلى ذلك
بدافع التقليد ، والرغبة في الخروج على ما يعدونه كلاسكية ميتة ،
دون أن يمتلكوا المنة الكافية لذلك .

في « أغاني مهيار » يقول أدونيس على لسان بطله :

ألمع جدراننا من الحرير

ونجمة قتيلة

تسبح في قارورة خضراء (١٥١) .

نحن واثقون أن القارئ لن يرهقه إيجاد علاقة معينة بين
الجدران ، وكون هذه الجدران حريرية . كذلك لن يرهقه كثيرا
تصور نجمة قتيلة . لكن الذي سيستعصى عليه تكوين صورة في
ذهنه لنجمة قتيلة ساهبة في قارورة خضراء . ولكي نكون منصفين
نقول إن هذه القارورة الخضراء ربما تكون مرتبطة في ذهن الشاعر
بصورة نمطية ما . لكن تحديد هذه الصورة ليس عملية سهلة ، ويمكن
ألا يتفق عليها اثنان غير الشاعر .

وكمثال آخر على هذا النمط ، أراي مضطرا إلى اقتباس نص أكثر

لوقتها ، مبصرة بأزمئتها .

خاتمة :

ليست أنماط الغموض التي عرضت لها هذه الدراسة هي الأنماط الجامعة التي يمكن أن تندرج تحتها كل أنماط الغموض ، إذ إن هناك أنماطاً أخرى لم نورد لها باباً ، ولم نأت على ذكرها ، كطول الجملة مثلاً ، أو اشتغالها على تعقيدات نحوية . ويعود ذلك إلى أن القصيدة الحرة ، كما لاحظنا ، قد تجاوزت مثل هاتين الظاهرتين ، فهما لا تشكلان ظاهرة عامة تشترك فيها غالبية من القصائد .

وتم نقطة أخرى لا بد من إشارة إليها ، وهي أن هناك كثيراً من القصائد التي نقرأها ونشعر أن فيها شيئاً من الغموض ، وعندما نحاول العثور على الأسباب التي أدت إلى هذا الغموض ، لا نعثر على سبب محسوس . وليس هذا شيئاً يمكن أن تدعى القصيدة الحرة أنها تنفرد به ، فللشعر الجيد ، قديمه وحديثه ، لغته الخاصة ، وعالمه الخاص . وهو ، إن لم يكن لنفسه مثل هذه اللغة ، وذاك العالم ، يصبح نظماً ميتاً ، خالياً من الروح والحياة .

بقي أن نقول إن هذه النماذج الشعرية التي استشهدنا بها ربما لا تشكل أفضل النماذج ، وربما لم يكن الغموض في قسم منها غموضاً يستعصى على القارئ المتخصص . لكن هدفنا كان منذ البداية أن يجد القارئ على اختلاف مستوياته الفكرية والثقافية ما يقربه من القصيدة المعاصرة ، أو يقرب القصيدة إليه .

بحلم يراه النائم . وكان الشاعر قد سجله لحظة بلحظة . وكما يحدث في الأحلام ، حيث تتحرر الحركات والوقائع والصور من قيود المنطق ، والعادة ، وسلطان العقول ، نجد أن الأحلام هنا قد تنابت خارجة على تلك القيود ، راسمة - من ثم - عالماً لا يمكن إخضاعه للمقاييس نفسها التي تخضع لها الحركة والصورة في عالم الوعي والشعور .

انظر ، على سبيل المثال ، « واقترب الغدير الواقف . . » ، والاقتراب انتقال بواسطة الحركة من مكان إلى آخر ، أما الوقوف فخلو من ذلك ، أولنقل هو كذلك في عالم الوعي والمنطق . وانظر « متحصناً بالكفن » . والتحصن بالشئ يكون عادة لتجنب الخطر الذي ربما ينتج عنه - أي الخطر - الكفن المرتبط بالموت أو الهلاك . وانظر « موكباً من الأفراس البيض تغطي السماء » ، وكذلك « ثعبان طويل كالنخلة » . انظر هذا الإنسان الذي يواجه مثل تلك اللحظة المرعبة ، فيتمكن من الطيران كما تطير تلك الأفراس ، واستدع إلى ذاكرتك كثيراً من أحلامك عندما كنت ترى نفسك طائراً في الفضاء ، مثلاً ، أو سابحاً في بحر أو بحر . وعندما توشك على الغرق تكتشف أن النهر أو البحر لا ماء فيه . وانظر صورة الطفلة ترى ثعباناً فتتعرف فيه أباه ، ويفر الثعبان مذعوراً . . . إلخ . يتبين لك أن مثل هذه الصور قد خلقت في عالم الأحلام ، أو في منطقة اللاشعور ، وأن الشاعر قد استغلها في التعبير عن نفسية عارفة بواقعها ، مدركة

المواضع

- ١ - لسان العرب : مادة « غمض » .
- ٢ - Sylvan Barnet (and others) : Dictionary of Literary Terms; Constable, London, 1976.
- ٣ - لسان العرب : مادة « بهم » .
- ٤ - أسرار البلاغة : تحقيق Hillmut Ritter ، دار المسيرة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٣ ، ص : ١٢٩ - ١٣٠ .
- ٥ - المرجع السابق ، ص : ١٣٠ .
- ٦ - لسان العرب : مادة « عطل » .
- ٧ - الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري : تحقيق أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٧٢ ، ص ٢٧٨ .
- ٨ - المثل السائر : تحقيق أحمد الخوفي وبدوى طبانة ، مطبعة الرسالة ، بيروت ، ١٩٦٢ ، ص : ٦ - ٧ .
- ٩ - شرح ديوان الحماسة : تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ١٨/١ - ١٩ .
- ١٠ - تاريخ النقد الأدبي عند العرب : دار الثقافة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨١ ، ص : ٣٩٣ .
- ١١ - المرجع السابق ، ص : ٥٣٩ .
- ١٢ - منهاج البلغاء وسراج الأدباء : تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ ، ص : ١٧٢ .
- ١٣ - المرجع السابق . ١٤ - المرجع السابق .
- ١٥ - المرجع السابق ، ص : ١٧٣ . ١٦ - المرجع السابق .
- ١٧ - المرجع السابق . ١٨ - المرجع السابق .
- ١٩ - المرجع السابق . ٢٠ - المرجع السابق ، ص : ١٧٤ .
- ٢١ - المرجع السابق ، ص : ١٧٨ . ٢٢ - المرجع السابق ، ص : ١٧٩ .
- ٢٣ - المرجع السابق . ٢٤ - المرجع السابق .
- ٢٥ - المرجع السابق ، ص : ١٨١ . ٢٦ - المرجع السابق ، ص : ١٧٩ .
- ٢٧ - المرجع السابق ، ص : ١٨٥ . ٢٨ - المرجع السابق .
- ٢٩ - المرجع السابق ، ص : ١٨٩ - ١٩٠ .

- ٦١ - ديوان « على قمة الدنيا وحيدا » ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص : ٥٣ .
- ٦٢ - إن عقد عقدة في خيط أو حبل ، أو فك مثل تلك العقدة ، للتأثير في المحيط المادي لشخص ما ، لجلب الخير أو الشر ، من المعاديات التي لعبت دورا كبيرا في معتقدات كثير من شعوب الشرق الأوسط ، وشعوب أوروبا أيضا . انظر :
T. M. Johnstone : "Knots and Curses" , Arabian Studies, (London) , III , 1976 .
- ٦٣ - على قمة الدنيا وحيدا : ص : ٣٨ .
- ٦٤ - حول هذه الأسطورة ، انظر : The Golden Bough ; pp. 485 — 505 . وكذلك : Middle Eastern Mythology ; pp. 67 — 70 .
- ٦٥ - على قمة الدنيا وحيدا : ص : ٥٤ .
- ٦٦ - ديوان عبد الوهاب البياتي : مجلد ٢ ، ص : ١٥٣ — ١٥٤ .
- ٦٧ - ديوان خليل حاوي : ص : ٣٦٣ — ٣٦٧ .
- ٦٨ - المرجع السابق : ص : ٣٢٣ .
- ٦٩ - المرجع السابق : ص : ٣٦٠ .
- ٧٠ - إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر : سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٧٨ ، ص : ١٥٤ .
- ٧١ - الآثار الكاملة : دار العودة ، بيروت ، ص ٢ ، ١٩٧١ ، مجلد ٢ ، ص : ٣٦٣ — ٤٠٣ .
- ٧٢ - Encyclopedia of Islam, E. J. Brill , Leiden , 1978 (New Ed.) , Vol. III (Husayn) .
- ٧٣ - Kamal Abu Deeb : "Adonis and the New Poetry" Gazelle Review (London) , No. 3 , 1977 , p. 44 .
- ٧٤ - أدونيس : الآثار الكاملة : مجلد ٢ ، ص : ٣٨٦ .
- ٧٥ - الشعر الحديث في الأردن : مختارات ١٩٨٢ ، منشورات دار البيرق ، عمان ، ١٩٨٣ ، ص ٥٥ — ٥٨ .
- ٧٦ - المرجع السابق : ص : ٥٥ .
- ٧٧ - المرجع السابق : ص : ٥٦ .
- ٧٨ - أحمد بن عبد ربه الأندلسي : العقد الفريد : دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ١٧١/٣ .
- ٧٩ - ديوان « جهات الروح » ، منشورات هربسك ، حيفا ، ١٩٨٣ ، ص : ٣٨ — ٥ .
- ٨٠ - المرجع السابق : ص : ٣٦ .
- ٨١ - المرجع السابق : ص : ٣٨ .
- ٨٢ - ديوان صلاح عبد الصبور : دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص : ١٤ — ١٨ .
- ٨٣ - Palestine and Modern Arab Poetry ; p. 152 .
- ٨٤ - عدد ١ (كانون الثاني) ، ١٩٥٤ ، ص : ٢٤ .
- ٨٥ - عدد ٣ (آذار) ، ١٩٥٤ ، ص : ٦٣ .
- ٨٦ - العدد السابق : ص : ٤٨ .
- ٨٧ - العدد السابق : ص : ٤٦ .
- ٨٨ - انظر : سهر القلماوي : ألف ليلة وليلة : دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٩ . حل عشري زايد : الرحلة الثامنة للسندباد : دار ثابث ، القاهرة ، ١٩٨٤ . عبد الجابر السامرائي : « ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية » ، مجلة الآداب ، عدد مارس وابريل ، ١٩٧٧ .
- ٨٩ - حل عشري زايد : الرحلة الثامنة للسندباد : ص : ٤٨ .
- ٩٠ - المرجع السابق : ص : ٩٠ .
- ٩١ - ديوان خليل حاوي : ص : ٤١٣ .
- ٩٢ - المرجع السابق : ص : ٢٢٥ .
- ٩٣ - المرجع السابق : ص : ٢٧٠ — ٢٧١ .
- ٩٤ - خالد مصطفى خالد : وقائع في المناهضة ، الآداب ، عدد ١٢ ، ١٩٦١ ، ص : ٤٦ .
- ٩٥ - ديوان عبد الوهاب البياتي : مجلد ١ ، ص : ٦٢٦ .
- ٣٠ - Michael Schmidt : An Introduction to 50 Modern Poets ; Pan Books, London, 1979, p. 214.
- ٣١ - Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics ; Princeton University Press, Enlarged Ed. 1974, p. 18.
- ٣٢ - المرجع السابق .
- ٣٣ - Seven Types of Ambiguity ; Chatto and Windus, London, 3rd Ed., 1977, p. 3.
- ٣٤ - المرجع السابق : ص : ١ .
- ٣٥ - ال « سونيت » (Sonnet) تطلق على القصيدة من ١٢ — ١٦ بيت . انظر : "Versification" , Dictionary of Literary Terms .
- ٣٦ - زمن الشعر : دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٣ ز ، ص : ١٥٨ — ١٥٩ .
- ٣٧ - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر : دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٢ ، ص : ١٨٢ .
- ٣٨ - أدونيس : الآثار الكاملة : دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، مجلد ١ ، ص : ٣٤١ .
- ٣٩ - المرجع السابق : ص : ٤١٧ .
- ٤٠ - المرجع السابق : ص : ٣٦٦ .
- ٤١ - نشرت الورقة بعد ذلك في مجلة « فصول » ، المجلد الرابع ، عدد ٤ ، الجزء الثالث ١٩٨٤ ، ص : ٢٨ — ٣٥ .
- ٤٢ - الشعر العربي المعاصر : ص : ١٨١ .
- ٤٣ - فصول : الجزء الثاني ، مجلد ٤ ، عدد ٤ ، ١٩٨٤ ، ص : ٣١ .
- ٤٤ - المرجع السابق : ص : ٣٤ .
- ٤٥ - Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics ; p. 833.
- ٤٦ - نعتي بالإشارة هنا ما ليس فيها سوى دلالة واحدة معنية لا تقبل التوزيع ، ولا تختلف من شخص لآخر . كالإشارة الضمنية في الشارع على سبيل المثال . وما يعنيه للجميع تغير ألوانها من أخضر إلى أصفر إلى أحمر ، وهكذا .
- ٤٧ - ديوان عبد الوهاب البياتي : دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٩ ، مجلد ٢ ، ص : ٤٢ .
- ٤٨ - Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics ; p. 835 . وانظر أيضا : عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر : ص : ١٩٦ — ٢٠٠ .
- ٤٩ - Khalid A. Sulaiman : Palestine and Modern Arab Poetry ; Zed Books, London , 1984, p. 152.
- ٥٠ - Salma Khadra Jayyusi : Trends and Movements in Modern Arabic Poetry ; E. J. Brill, Leiden, 1977, Vol. II, p. 712.
- ٥١ - أحمد عبد المعطي حجازي : السندباد في رحلته الثامنة ، ديوان خليل حاوي ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٢ ، ص : ٤١٢ .
- ٥٢ - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر : ص : ٢٠٣ .
- ٥٣ - الآثار الكاملة : مجلد ١ ، ص : ٢٥٣ .
- ٥٤ - New Larousse Encyclopedia of Mythology ; Hamlyn, London, 13th Impression, 1978, p. 45.
- ٥٥ - Bergen Evans : Dictionary of Mythology ; Franklin Watts, London & New York , 1977, pp. 204.
- ٥٦ - New Larousse Encyclopedia p. 427.
- ٥٧ - ديوان « في انتظار طائر الرعد » .
- ٥٨ - ديوان « منزل الأفتان » ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٦٨ ، ص : ٧٣ .
- ٥٩ - الرواية السومرية للأسطورة لم ترجع سبب مقتله إلى الخنزير البري . انظر : S. H. Hooke : Middle Eastern Mythology ; Penguin Books , London 1976, pp. 20 — 23, 39 — 41 . وكذلك : J. G. Frazer : The Golden Bough ; The Macmillan Press , London, 1967, pp. 426 — 457 .
- ٦٠ - S. H. Hooke : Middle Eastern Mythology , pp. 84 — 86 .

- ٩٦ - مجلة المهدي (عمان) ، العدد الخامس ، السنة الثانية ، ١٩٨٥ ، ص : ١١٢ .
- ٩٧ - عز الدين المناصرة : الخروج من البحر الميت ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ص : ٢٦ .
- ٩٨ - ديوان وأنشودة المطر ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ ، ص : ١٦٥ .
- ٩٩ - وردت في السور الكريمة التالية : الأعراف - التوبة - هود - إبراهيم - الإسراء - الحج - الفرقان - الشعراء - النمل - العنكبوت .
- ١٠٠ - أدونيس : الآثار الكاملة ، مجلد ١ ، ص : ٤١٣ .
- ١٠١ - أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، منشورات مكتبة مدبولي ، القاهرة ، د . ت . ص : ٢٢٤ .
- ١٠٢ - فدوى طوقان : ديوان فدوى طوقان ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص : ٤٨١ .
- ١٠٣ - بدر شاكر السياب : ديوان وأنشودة المطر ، ص : ١٢٥ .
- ١٠٤ - محمود درويش : ديوان ، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق ، دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٠ ، ص : ٥ .
- ١٠٥ - محمود درويش : من قصيدة لا تصلى فراشاتنا ، مجلة الكرمل ، ص : ١٠ ، ص : ٤٨ .
- ١٠٦ - صلاح نيازى : كابوس في فضاء الشمس ، بغداد ، ١٩٦٢ ، ص : ١٦ .
- ١٠٧ - أدونيس : زمن الشعر ، ص : ١٧ .
- ١٠٨ - محمود فهمى حجازى : علم اللغة العربية ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ١٩٧٣ ، ص : ١٠ .
- ١٠٩ - المرجع السابق ، ص : ١٤ .
- ١١٠ - الموازنة ، ص : ٤٢٦ .
- ١١١ - المرجع السابق ، ص : ٤٢٨ .
- ١١٢ - المرجع السابق ، ص : ٢٩٧ .
- ١١٣ - المرجع السابق ، ص : ٢٩٩ .
- ١١٤ - انظر المرجع السابق ، ما جاء في شعر ابن نمام من قبح الاستعارات ، ص : ٢٦١ - ٢٨١ .
- ١١٥ - مهابد البلقاء ، ص : ١٧٣ .
- ١١٦ - زمن الشعر ، ص : ٤٠ .
- ١١٧ - ديوان إيليا أبو ماضي ، دار العودة ، بيروت ، د . ت . ص : ٤١٤ .
- ١١٨ - الشوقيات ، دار العودة ، بيروت ، د . ت . الجزء الثانى ، ص : ٢٤ .
- ١١٩ - الآثار الكاملة ، مجلد ١ ، ص : ٣٥٨ .
- ١٢٠ - المرجع السابق ، ص : ٤٩٧ .
- ١٢١ - المرجع السابق ، ص : ٢١٢ .
- ١٢٢ - لسان العرب ، مادة وبهم .
- ١٢٣ - ديوان المتنبي ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ٢٢٧/١ .
- ١٢٤ - المرجع السابق ، ١٠٧/٤ .
- ١٢٥ - أطلق النحلة على الحالات التي يجوز فيها إرجاع الضمير على مرجع متأخر مواضع التقدم الحكيم . انظر : عباس حسن : النحو الوائى ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٥ ، ١/٢٥٩ - ٢٦٠ .
- ١٢٦ - ديوان خليل حاوى ، ص : ١٣٧ - ١٣٨ .
- ١٢٧ - انظر : المراجع والبنية في قصيدة الجسر ، الفكر العربى المعاصر ، ص : ٢٦ ، ١٩٨٣ ، ص : ٩٩ .
- ١٢٨ - ديوان أبو القاسم الشابي ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص : ٣٥٠ - ٣٥١ .
- ١٢٩ - ديوان البياتى ، مجلد ٢ ، ١٥٣ - ١٥٥ .
- ١٣٠ - عباس حسن : النحو الوائى ، ٤٢٣/١ .
- ١٣١ - سورة المزمل ، آية ١٥ - ١٦ .
- ١٣٢ - ديوان وفقر شيراز ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص : ٢٤ .
- ١٣٣ - عباس حسن : النحو الوائى ، ٤٢٤/١ .
- ١٣٤ - سورة التوبة ، آية ٤٠ .
- ١٣٥ - ديوان وأنشودة المطر ، ص : ٩٨ .
- ١٣٦ - عباس حسن : النحو الوائى ، ٤٢٤/١ .
- ١٣٧ - سورة المائدة ، آية ٣ .
- ١٣٨ - جورج دميان : المراجع والبنية ، ص : ٦٩ .
- ١٣٩ - الآثار الكاملة ، مجلد ١ ، ص : ٤٤٧ .
- ١٤٠ - المرجع السابق ، ٤٧٨ .
- ١٤١ - المرجع السابق ، مجلد ٢ ، ص : ٢١٣ .
- ١٤٢ - الموازنة ، ص : ٢٦٦ .
- ١٤٣ - مهابد البلقاء ، ص : ١٧٣ .
- ١٤٤ - كمال أبو ديب : جدلية الحفاء والتجمل ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٣ ، ص : ٣٦ - ٣٧ .
- ١٤٥ - الرحلة الثامنة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٩ ، ص : ١٣٨ .
- ١٤٦ - المرجع السابق ، ص : ١٣٩ .
- ١٤٧ - عائشة الخواجا الرّازم : الرأى الثقافى ، جريدة الرأى (عمان) ، الجمعة (١٩٨٤/١١/٣٠) .
- ١٤٨ - الآثار الكاملة ، مجلد ١ ، ص : ٢١٢ .
- ١٤٩ - المرجع السابق ، مجلد ٢ ، ص : ١١٤ - ١١٧ .

سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور

محمد العبد

١ - يعد صلاح عبد الصبور أحد رواد مدرسة الشعر الحديث البارزين . وقد أسهم بتصيب عظيم في حركة التجديد الشعري شكلاً ومضموناً ، وحظي شعره - لقيته الفنية العالية ، ومحتواه الأيديولوجي المتميز - بدراسات نقدية كثيرة شغلت زوايا فنية مختلفة ، كالتجديد في المضامين والموسيقى . إلخ . ، ولكنه - في مقابل ذلك - لم يحظ باهتمام مماثل على مستوى البحث اللغوي والأسلوبي المتخصص . ولا يكاد الحديث عن لغة صلاح عبد الصبور يعدو - حتى الآن - إشارات وملحوظات سريعة جملة ، ترتبط - في مجموعها - بالنظر النقدي أكثر من ارتباطها بالتحليل اللغوي والأسلوبي بالمعنى الدقيق .

ولا أستطيع هنا أن أزعج أن هذه الدراسة تقدم تحليلاً لخصائص الاستخدام اللغوي في شعر صلاح عبد الصبور ، وإنما هي - بالأحرى - مدخل لعرض بعض السمات اللغوية والأسلوبية الأساسية في شعره ، وتحليلها في ضوء الدراسات الحديثة في علم الأسلوب .

(الأولى) : الوصف اللغوي المجرد للمثيرات اللغوية ذات القيمة الأسلوبية ، وتعرف باسم stylistic stimuli . وقد يلجأ الباحث اللغوي الأسلوبي إلى الإحصاء ، لقياس معدلات تكرار المثيرات أو العناصر اللغوية الأسلوبية : قلة وكثرة . وهو يستعين في ذلك بالدراسة الأدبية التي تساعد على تحديد النص المعياري norm الذي يقارن به نصه المدروس . ويكون النص المعياري بمثابة الخلفية للنص المدروس . وقد يجعل الباحث من خبراته الماضية أساساً للمقارنة^(١) .

(والثانية) وصف التأثيرات الإخبارية الدلالية والجمالية لتلك المثيرات^(٢) . ويضاف إلى ذلك تحديد قيمها الأسلوبية في إبداع المعنى ، سواء من خلال الصيغ التي تصاغ فيها الخبرات والتجارب ، أو من خلال التراكيب اللفظية ، التي تقدم إمكانات مساعدة على إبداع المعنى من خلال اجتماع الألفاظ في وحدة عليا^(٣) .

وقد حدد زايدلر Seidler ثلاثة شروط لبيان نظام القيمة :

(١) الانطلاق من معرفة اللغة ، فمن طريق اللغة ذاتها يمكن - بحق - الاقتراب من القيم الأسلوبية ، بوصفها صياغة للشعور الإنسان بالعالم .

٢ - إن لغة الشاعر أو الأديب ليست مجرد علامات لغوية تطلق على مسمياتها ، ولكنها - في جوهرها - تعبير عن جوانب عقلية وانفعالية يبدو فيها الخلق والإبداع . واللغة المستخدمة - على هذا النحو - تمثل أسلوباً بعينه . فالأسلوب هو ما يبدو في العمل اللغوي من تصوير مؤثر للجوانب الإنسانية في اتساعها وعمقها عن طريق استخدام جميع طاقات اللغة^(١) . وإذا كان علماء اللغة يهتمون بجميع أنماط التنوع اللغوي linguistic variation ، كالتنوع التاريخي والإقليمي والاجتماعي ، فإن الأسلوب يعد أحد أنماط هذا التنوع . إن تحليل الأسلوب ليس إلا طريقة من طرق النظر في اللغة^(٢) .

ومعنى التحليل - في جوهره - بتحديد السمات الأسلوبية stylistic features للنص أو النصوص المدروسة . وتتميز هذه السمات بمعدلات تكرار عالية نسبياً ، ولها أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع .

وتقوم دراستنا للسمات الأسلوبية على أساس خطوتين متتابعيتين متكاملتين :

(٢) تأمل الجانب الإنسان في صورته اللغوية ، لا تأمل اللغة بوصفها بنية شكلية منفصلة عن صورتها الإنسانية ، أو تأملها ، بوصفها نظاما من العلامات Zeichen ، تمثل مواضع لغوية خارجية .

(٣) النظر إلى فن اللغة Sprachkunst ، بوصفه منظومة من الطاقات الأسلوبية والعناصر الأسلوبية Organismus von Stil-kräften und Stilelementen .

ويمكن تحديد العناصر والمثيرات اللغوية الأساسية ذات التقييم الأسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور في النقاط التالية :

- (١) التثنية .
- (٢) التانيث .
- (٣) التصغير .
- (٤) الفعل .
- (٥) الصفة وقيمتها الأسلوبية في المزاجات المجازية .
- (٦) رمزية الألوان .
- (٧) المزاجات الاسمية وقيمتها الأسلوبية .
- (٨) مزاجات اسمية خاصة :
- (٩) التأثير بلغة الحياة اليومية .
- (١٠) التكرار وقيمتها الأسلوبية .

وغنى عن البيان أن تلك المثيرات تختلف فيما بينها في معدلات تكرارها ، وفي قيمتها الأسلوبية على النحو الذى نراه في تفصيل كل عنصر أو مثير منها على حدة ، وذلك في فصول المفاهيم والأفكار السابقة .

(أولا) القيمة الأسلوبية للتثنية :

يدخل المثنى في المقولة الصرفية المعروفة باسم مقولة العدد Number-Category . ولا يدل المثنى في الاستخدام اللغوى في شعر صلاح عبد الصبور دائما على الاثنى دلالة إخبارية مجردة محددة ، ولكنه يخرج عن ذلك - في حالات غير قليلة نسبيا (بلغت معدلات تكرارها على هذا النحو حوالى ١٧ مرة) - إلى صورتين اثنتين :

(الأولى) دلالة المثنى على أكثر من واحد دلالة مطلقة .

(الثانية) قد يحمل المثنى قيمة أسلوبية بارزة ، تعبر عن الرغبة في المشاركة والنفور من التوحد ، وعدم الاكتفاء بالمفرد .

ومن النوع الأول قوله :

صنعت لك

عرشا من الحرير ... نخل

نجرته من صندل

ومسندين تتكى عليهما

ولجة من الرخام ، صخرها ألماس

جلبت من سوق الرقيق فينتين

قطرت من كرم أحنان جفتين

والكأس من بلور^(٨) .

أو قوله :

لا ، لا تنطق الكلمة ...

حتى ولو ماجت بوجه النيل

أنسام ليلة صيف

حتى ولو رقت على أرغول

محرورة ، نغمه

حتى ولو فى الرمل خط الإلف

حرفين ملوين^(٩) .

أو قوله :

يا شجر الصفصاف : إن ألف غصن من غصونك

الكثيفة

تنبت في الصحراء لوسكب^(١٠) دمتين .

فلأيراد بالمثنى هنا العدد المحدد بالاثني ، وإنما يعنى - فيها أرى

عددا ما من الأشياء أو بعضا منها . ومن النوع الثانى قوله :

لو أننا كنا بشط البحر موجتين

صفيتا من الرمال والمحار

توجتا سبيكة من النهار والزيد

أسلمتنا العنان للتيار

.....

لو أننا كنا نجيمتين جارتين

من شرفة واحدة مطلعا

في غيمة واحدة مضجعا

نضى للعشاق وحدهم والمسافرين

نحو ديار العشق والمحبة^(١١) .

فالإحاح على صيغة المثنى انعكاس للرغبة في المشاركة والنفور من التوحد .

ولا شك أن صلاح عبد الصبور قد عمد إلى استخدام صيغة المثنى على هذا النحو - في بعض الأحيان - تأثيرا باستخدامها في نحو العامة ، التى ينصرف المثنى فيها ، أحيانا ، إلى الدلالة على ما زاد عن واحد زيادة مطلقة ، دون التقيد بدلالة المثنى المألوفة في العربية . وقد نرى ذلك في قوله مثلا :

يطيب لى في آخر المساء أن أقول كلمتين

شفاعا أرفعها إليك يا سيدة النساء

الحب يا حبيبى أغلى من العيون

صبريه في عينيك واحفظيه^(١٢) .

(ثانيا) القيمة الأسلوبية للتانيث :

فضلا عن انتشار الكلمات المؤنثة في شعر صلاح عبد الصبور ، على نحو استخدامها في اللغة ، مثل : (طينة) و (حيرة) ونحوهما ، نلاحظ ظاهرة أخرى هي تانيث ما ألفت اللغة استخدامه مذكرا فحسب .

ومن تانيث المذكر (بحر) في قوله :

وكانت السياه بحرة تموج بالحنان

والشمس واللال في الخضم زورقان^(١٣) .

وتانيث المذكر (بدر) في قوله :

يا عجباً ، كل مساء موعدى مع المشرح الشهيد

فهو يستخدم المصغر (نجيمة) بدلا من (نجمة) بقصد التعبير عن تولى الليل ونجومه الظاهرة .

ويرتبط بظاهرة التصغير في شعر صلاح عبد الصبور تردد الوصف بكلمة (صغير) ومؤنثها ، كالبستان الصغير^(٢٤) ، والفرش الصغير^(٢٥) ، والفرش الصغير^(٢٦) ، والمسيح الصغير^(٢٧) ، والأذن الصغيرة^(٢٨) .

وقد تخرج هذه الكلمة عن مألوف استخدامها في التعبير عن الحجم ، أو الاتساع ، أو الصغر في مقابل الكبير ، إلى التعبير عن الضعف في مقابل الشدة ، ومن ذلك (سحبة صغيرة) في قوله :

يهز قلبنا الحنين ، يا علم
في سحبة صغيرة من طرفك المعقود^(٢٩) .

واستخدام الصفة هنا ، للدلالة على هذا المعنى ، مألوف تماما في لغة الحديث اليومي .

(رابعاً) القيمة الأسلوبية للفعل :

تدل نسبة الفعل إلى الصفة Verb-Adjective Ratio - كما أثبتت معادلة بوزيمان Busemann - على ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات في النصوص الشعرية ، في مقابل انخفاضها في النثر^(٣٠) .

وقد تشكلت معادلة بوزيمان في إطار أحد فروع علم اللغة الحديث ، وهو علم اللغة النفسي Psycholinguistics . « وقد أسفر تطبيق المعادلة عن إمكانات كبيرة لقياس درجة الاستقرار العاطفي عند الأفراد ، خاصة في بحوث علم نفس الطفل ، كما اكتشف أيضا وجود ارتباط مرتفع بين زيادة هذه النسبة واتصاف الشخصية بخصائص معينة ، مثل الحركية ، والعاطفية ، وانخفاض درجة الموضوعية والعقلانية ، وعدم توخي الدقة في التعبير »^(٣١) .

وقد حاولت تطبيق هذه المعادلة على بعض العينات المختارة اختياراً عشوائياً من شعر صلاح عبد الصبور . ويبلغ عدد القصائد إجمالاً ١٢ قصيدة . وهي الملك لك ، ورسالة إلى صديقه ، من ديوان (الناس في بلادى) ، والظل والصليب ، وأغنية خضراء ، من ديوان (أقول لكم) ، وأغنية للقاهرة ، وحكاية قديمة ، من (أحلام الفارس القديم) . وانتظار الليل والنهار ، ومذكرات رجل مجهول ، ورؤيا ، من (تأملات في زمن جريح) ، وتأملات ليلية ، وتوافقات ، وتنويعات ، من ديوانه (شجر الليل)* .

ولما أكثرنا من عينات الديوانين الأخيرين لمقارنة معدلات تكرار الفعل ونسبته إلى الصفة فيها ، على أساس أنها يمثلان إنتاجه في المرحلة الأخيرة ، ولتشابهها الواضح في المضمون والصياغة ، واختلافهما عن دواوينه الأولى التي تمثل إنتاجه في المرحلة الأولى والمتوسطة .

وتحسب نسبة الفعل إلى الصفة على النحو التالي :

$$\text{عدد الأفعال} \\ \text{عدد الصفات} = \text{ن ف ص}$$

وقد أثمرت الإحصاءات الإجمالية عن النتائج التالية :

[١] الناس في بلادى + أقول لكم + أحلام الفارس :

كأن مندبل الشفق

دمه

كأن مدرج الهلال كفه ومعصمه

كأن ظلمة المساء معطفه

وبدرة السنا أزرار سترته^(١٤) .

وثانث المذكور (شعاع) في قوله :

وقيل لكم :

بأن حياتكم جسر ، وأن بقاءكم مسطور

خطى تخطى بميمات إلى دار بباين

نظوف بها كومض شعاعة العين^(١٥) .

بل قد يتعدى ثانث المذكور إلى ثانث المؤنث في الأصل ، ومن ذلك ثانث (كأس) في قوله :

وأنت يا حبيبى أسقينى خمره

في كأسه مدورة^(١٦) .

ولا شك أن هذه الظاهرة ترتبط بالظاهرة التالية وهي التصغير ؛ فإذا كان (دال العاطفة) في التصغير هو الباء ، فإن (دال العاطفة) في الثانث هو التاء ، لا سيما إذا أنث المذكور . وليس الثانث والتصغير إلا وجهين لقيمة أسلوبية واحدة هي التأثير وإثارة العاطفة عن طريق تأكيد الميل إلى ما قل وصغر ورق وحجب إلى النفس ، في مقابل الإغراض عن وسائل تأثيرية أخرى ، كالتكثير والتفخيم والتهويل .

(ثالثاً) القيمة الأسلوبية للتصغير :

يلاحظ الباحث في العربية الحديثة - على مختلف مستويات الاستخدام اللغوي - قلة الاعتماد على التصغير ، ومن ثم قلة تردد الألفاظ المصغرة . وكثيراً ما يستعاض عن (مورفيم التصغير) بكلمة (صغير) ومؤنثها ، حتى في لغة الشعر الحديث ذاته . وفي ضوء ذلك ، فإنه يسهل علينا ملاحظة تردد الألفاظ المصغرة والتنبيه إليها ، لا سيما إذا ارتفع معدل تكرار هذه الألفاظ ارتفاعاً نسبياً (بلغ حوالي ١٣ مرة) . والحق أن التصغير في شعر صلاح عبد الصبور لم يخرج عن أغراضه المألوفة ، كالتسديد والتلميح^(١٧) ، والتقليل^(١٨) ، والتعظيم^(١٩) ، وإفادة قرب الزمان أو تقليله^(٢٠) ، وتقليل عدد المصغر^(٢١) ، وإفادة صغر الحجم^(٢٢) ، وإن كانت هذه الأغراض في ذاتها تعبر عن تعدد القيم الأسلوبية للتصغير .

ولا يتجلى دور التصغير في شعر صلاح عبد الصبور في التعبير عن تلك الأغراض بقدر ما يتجلى في اختياره المصغر وإيثاره إيائه على نظيره غير المصغر . وهذا الاختيار دليل على تمتع الشاعر بحس لغوي مرهف ، والإيثار دليل على تمتعه بحس لغوي واع . ويستطيع المشاهد التالي أن يوضح ذلك ويبرهن عليه :

الصبح يدرج في طفولته والليل يجبو جبو منهزم
والبدر للم حول قرينتنا أستاذ أوبته ، ولم أنم

ونجيمة تغفو بنافذتي لحظت شرودي لحظ مبسم^(٢٣)

* لم تشمل هذه الدراسة على الديوان الأخير للشاعر (الإبحار في الذاكرة) ١٩٧٩ [المؤلف] .

هذا الخطاب من صديقك المحطم المريض
وادعى له إهلك الوديع أن يشفيه
وساعبه ، كيف يرجو أن ينمق الكلام
وكل ما يعيش فيه أجرد كتيب ؟
فقلبه كبير
وجسمه مغلل إلى فراشه الصغير (٣٣) .

فاستخدام طُنْ > طُنْ ، وغلل > غل (بالتضعيف) ، يعطى
التعبير قيمة أسلوبية واضحة ؛ فهو يعبر عن القوة ويدل على شدة
الحدث ، ولذلك فهو - كما يقول فندريس - يعبر عن قيمة انفعالية
واضحة جداً (٣٤) .

(٢) حاول الشاعر ابتكار صيغ فعلية جديدة عن طريق
الاشتقاق . ويدخل ذلك تحت ظاهرة (التجديد اللغوي
Neologismus) ، التي تشتمل على الكلمات الجديدة والأبنية
الجديدة . إن هناك تجديدات يشجع استخدامها ، دون القصد إليها
على أنها تجديد أسلوب (Stilistischer Neologismus) (٣٥) . وفي
مقابل ذلك ، نجد نمطاً آخر من التجديد اللغوي الذي تمثله الأبنية
العرضية الفردية عند كاتب معينه Okkasionelle, individuell
Bildungen . وترتبط هذه الأبنية بنص معين ، ولا تحتاج إلى أن
تدخل في الثروة اللفظية للنظام اللغوي Wortschatz des
Sprachsystems . ولهذا الأبنية تأثير تعبيرى expressiv ينبع من
تأثير جدتها Neuheitseffekt (٣٦) .

وتلعب التجديدات اللغوية الفردية العرضية دوراً خاصاً في
الشعر ، وتمتد أحد عناصر اللغة الفنية Künstlerische Sprache -
وتجذب الكلمة الجديدة القارىء أو السامع بوصفها صورة قوية Kräft-
tiges Bild ، وتداعيا غير متوقع unerwartete kombination .
إنها تؤثر في إحساسنا تأثيراً أقوى من القوالب الشائعة المألوفة (٣٧) .

ومن أهم الصيغ الفعلية الجديدة التي ابتكرها صلاح عبد الصبور
عن طريق اشتقاقها من الاسم الجاسد ، الفعل (تجهنم) من
(جهنم) في قوله :

ما يولد في الظلمات يفاجئه النور ،
فيهرى ،

لا يحيا حب غوار في بطن الشك أو التموه

.....

أشباح الماضى بشس الرؤيا حين تجهنمها الغيرة
فلذا لاقى قلبان ثقيلاً الدنيا
ظنا ما مات يكفن في الكلمات الحلوة (٣٨) .

والحق أن هذا الاشتقاق اشتقاق (صبورى) محض ، ولا أعرف
أحدًا من الشعراء استخدمه قبله .

وهناك اشتقاقات أخرى يشترك فيها صلاح عبد الصبور مع غيره
من الشعراء ؛ ومن ذلك اشتقاق الفعل (برغم) (و تبرغم) من
الاسم (برغم) في قوله :

قضت ! قضت !
وعن ديارنا مضت

متوسط ن ف ص = $\frac{331}{100}$ = ٣,٣١ تقريباً

[٢] تأملات في زمن جريح + شجر الليل :

متوسط ن ف ص = $\frac{303}{184}$ = ١,٦ تقريباً

وهكذا يبرهن الإحصاء - في حدود العينات المختارة للاختبار -
على صحة معادلة بوزيمان .

ويمكن أن يستنتج من هذا الإحصاء ما يلي :

(١) ارتفاع معدلات ن ف ص ارتفاعاً واضحاً وامتداداً في جميع
المراحل ، فمتوسط النسبة في الدواوين الثلاثة الأولى هو ٣,٣١ تقريباً ،
وفي الديوانين الآخرين ١,٦ تقريباً .

(٢) ارتفاع معدلات تكرار الصفة في الديوانين الآخرين من
شعر صلاح عبد الصبور ، عنها في الدواوين الثلاثة الأولى وهذا مما
أدى إلى انخفاض ن ف ص في هذين الديوانين .

(٣) يتطابق انخفاض ن ف ص في الديوانين الآخرين مع
ما بينها من علاقة حميمة في المضمون والصياغة ، حيث يترع شعره
فيها إلى التأمل ، وإعمال الذهن ، وإبراز الفكرة الفلسفية ،
والحرص على تحديد أنواع الأشياء عن طريق الوصف .

(٤) ويمكن أن يستنتج من انخفاض ن ف ص في الديوانين
الآخرين عن الدواوين السابقة ، تمتع الشاعر في أواخر عمره
بالاستقرار العاطفي والانفعال الهادئ . أو بعبارة أخرى : يمكن أن
يستنتج من هذا الانخفاض بروز الموضوعية والعقلانية في المرحلة
الآخيرة على حساب الحركية والعاطفية .

ومهما يكن من أهمية هذه المعادلة وطرافة نتائجها وإغرائها
بالتطبيق ، فلا شك أن القيمة العددية للفعل تظل عاجزة عن
التوصيف الشامل الدقيق لخصائص الاستخدام اللغوي عند الشاعر ،
حتى يستند الكشف عن مدى تميزه من الشعراء ، أو على الأقل ، عن
مدى نجاحه في توظيف (الفعل) للتعبير عن قيم أسلوبية مختلفة .

إن للفعل في شعر صلاح عبد الصبور أهمية خاصة ؛ فهو يحاول
- من حيث البنية - الاعتماد على أحد أقسام الفعل لأغراض أسلوبية
معينة ، أو ابتكار صيغ فعلية جديدة ، بأشتقاقها من الأسماء الجامدة .
وهو يعتمد على الفعل كثيراً - من حيث الدلالة - في إبداع المعنى ،
سواء باستخدامه استخداماً حقيقياً أو استخداماً مجازياً :

(١) يميل صلاح عبد الصبور إلى تضييف صيغة (فَعْل) مخففة
العين ، كالفعل (طُنْ) في قوله (عن أمه) :

وتهتف إن عثرت رجليه
وإلا أرق الصيف أجفانيه
وإن طننت نحلة حوليه
باسم النبي (٣٩) .

ومن أمثلة ذلك أيضاً استخدام (غلّل) في مقابل (غلّ) كما يدل
(اسم المفعول) في قوله :

صديقى
عمى صباحاً ، إن أتاك في الصباح

من بعد ما تكوّر النهْدُ
وبرحمت عليه وردة ، وسال شهْدُ (٣٩)

وقوله :

يا أملا تبسها
يا زهرا تبرعها

قلبي فريد

يغور فيه جرحه المديد (٤٠)

ومن تلك الاشتقاقات الجديدة أيضا اشتقاق الفعل (طَلَسَمَ) من
الاسم (طَلَسَم) في قوله :

جاء الزمن الوغد

صدى الغمد

وتشقق جلد القبض ثم تمخّذ

سقطت جوهرى بين حذاء الجندى الأبيض

وحذاء الجندى الأسود

علقت طينا من أحذية الجذ

فقدت رونقها

فقدت ما طلبم فيها من سحر مفرد

أه يا وطني (٤١)

وكما قلت ، فإنه يصعب نسبة هذه الاشتقاقات الجديدة إلى صلاح
عبد الصبور ، فقد وردت أمثالها عند شعراء آخرين . ومن ذلك مثلا
(برَّعَم) التى وردت في قول بدر شاكر السياب :

أواه لو يفنى

إننا الفتى ، لو يُبرَّعَمُ الحقول (٤٢)

إن هذه الاشتقاقات ترجع الى أصل معروف ، وعلاقة الربط بين
الفرع والأصل هنا واضحة قوية . وتتجل القيمة الأسلوبية للمشتق
الجديد من توليد غير المعروف من المعروف ، فسمات الجذّة والطرافة
في ذاتها ، تعد قيمة أسلوبية مهمة ، من حيث غرابتها وإدهاشها
ومفاجأتها القارىء أو السامع . وهى تدهشنا وتبهجنا دهشة الوليد
الأول وبهجته ، لا سيما إذا كانت مقبولة غير ممجوجة . وهذا ما نجده
هنا في الفعل (جَهَنَمَ) مثلا ، فالحاجة إلى التعبير عن نوع الحدث في
كيفية بذاتها ، لا يغنى عنها فعل آخر ، ولا يستطيع أن يحمل القيمة
الشعورية نفسها ، مهما كانت دلالاته على الشدة والقوة ، مثل :
التهيب ، واضطرم ، ونحوهما ، لارتباط الأصل نفسه - وهو الاسم
(جهنم) - في الذهن والوجدان بدلالة أقوى من ذلك وأشد . إن
ذلك يرجع - كما قلنا - إلى بقاء الأصل نواة المعنى Sinnkern .

(٣) وكذلك حاول الشاعر توسيع دلالة بعض الأفعال ،
باستخدامها بمعنى آخر غير معناها الأصل ، ومن ذلك قوله :

كان فجرأ موغلا في وحشته

مطر يهيم ، وبرد ، وضباب ،

ورعود قاصفة

قطعة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى (٤٣)

فالعواء صوت الذئب ، وقد جعله هنا ، للكلاب أيضا ، بالرغم
من وجود صوت (النباح) . وبين (العواء) و (النباح) وحدة معنوية
تجمعهما ، هى الدلالة على الصوت العالى المسموع .

(٤) وقد يستخدم الشاعر الفعل لتجسيد المعنوى ، كالفعل
(أرى) في قوله :

ومضى عني ، وراحت خطوته
في السكون

ونرى طلعت بين الضباب

وأرى الموت ، فأعوى :

يا أبى (٤٤)

ففى (أرى الموت) تجسيد للموت ، كأنه كائن مدرك بالعين .

(٥) وقد تتوالى الأفعال توالي ملحوظا أحيانا ، على نحو ما نجد في
المقطع التالى :

لا يمضى زمن حتى تتمدد أجنحة الظلمة

تتكوم عندئذ في عيني المراتب

تتقارب فيها الأجسام وتتلاصق

تتواجه ، تتعانق

تندمج وتتهوى في الأفق المخلق

تبدو كتل أخرى من أركان نائية جهمة

تتكور أجساما

تتكسر جسما جسما ، تتشكل هامات

قامات ، أذرع ، أقدام

تتقدم نحوى حتى أحشى أن تصدمنى

أترقف ، لا أدري ماذا أفعل

فأعود إلى شباكى (٤٥)

والحق أن الذى يلفت نظرنا هنا أساساً ، ليس التوالى الكمي
للأفعال ، وإنما التوالى الكيفى ، فالفعل في هذا المشهد ذى الطابع
الدرامى ، هو الذى يقود الحركة ، وهى حركة متطورة متجددة ،
ولكنها لا تتجه - فى تطورها وتجددها - انهماجا أفقيا مسطحا ، وإنما
تسير فى خط رأسى أو تصاعدى ، إذ لا تعبر الأفعال عن الانتقال من
حركة إلى حركة أخرى منقطعة عن سابقتها ، وإنما تعبر عن علاقة
طردية بين الحركات ، حيث تكون الحركة اللاحقة نتيجة للحركة
السابقة . والأفعال ترسم لنا هذا الخط الرأسى التصاعدى ، فاجنحة
الظلمة تتمدد ، ونتيجة لذلك تتكوم المراتب في عيني الشاعر ، ثم
تتقارب الأجسام ، ثم تتلاصق ، ثم تتواجه ، ثم تتعانق ، ثم
تندمج ، ثم تهوى .

وإذا كان الفعل (تتمدد) هنا يمثل قاصدة الخط الرأسى ، فإن
الفعل (تهوى) يمثل قمته :

في تجسيد المجرد ، وتصوير هيئته ، مثل (ينقر الوداد) في قوله عن صديقه :

كان اسمه « نبيل »
وكنيت في محبتي أدعوه بليل الحبيب
وكان راجف الجناح ، دائب السفر
وكان حينما يعود ينقر الوداد من فؤادي^(٤٨) .

أو (مشى الملاة) كالكائن الحي في قوله :

طال الكلام . . مضى المساء لحاجة . . طال الكلام
واتل وجه الليل بالانداء
ومشت إلى النفس الملاة ، والنماس إلى العيون^(٤٩)

هكذا يسهم الفعل في تجسيم المجردات . وكما يقول زايدلر Seid-ler : فإنه عن طريق التجسيم Verdinglichung تتكشف قيم الوضوح وقابلية الشيء للإبصار Wert der Klarheit und Überschaubarkeit^(٥٠) .

(٨) وقد يدخل الفعل مع الاسم في مزاجية مجازية طريفة ، تعتمد - في إبداع المعنى - على علاقة (التضاد) بين طرفيها ، مثل (موت الحياة) في قوله :

... ويظل يعمل ، والحياة تموت في عينيه ،
إنسان يموت

وعلى محياه القسيم سماحة الحزن الصموت^(٥١) .

(خامسا) القيمة الأسلوبية للصفة في المزاوجات المجازية :

يلاحظ الباحث في شعر صلاح عبد الصبور إلحاحه الشديد على خلق المزاوجات اللفظية المبتكرة بين الاسم والصفة ، سواء كان ذلك باستغلال كلمة (حلو) ومقابلها (مر) ، أو باستخدام كلمات أخرى كثيرة استخداما مجازيا .

وإذا كانت كلمة (حلو) - التي تردت في شعره على نحو ملحوظ - قد استخدمت استخدامها المألوف للدلالة أحيانا على ما يذاق ، مثل (الكأس الحلوة)^(٥٢) ، فإن هذه الكلمة قد تزاوجت في أكثر الأحيان مع ما لا يذاق ، كالمقلتين الحلوتين^(٥٣) ، والكلمتين الحلوتين^(٥٤) ، والأوقات الحلوة^(٥٥) ، والكلمات الحلوة^(٥٦) ، والشمس الحلوة كذلك^(٥٧) .

وأغلب الظن أن تردد هذه الصيغة واستخدامها على هذا النحو ، إنما هو انعكاس لكثرتها وتغليبها على صفات أخرى في لغة الحديث اليسومي Alltagsrede . ويمكن أن نلاحظ ذلك - في يسر - في المزاوجتين :

المقلتان الحلوتان	في مقابل	جبلتين
الشمس الحلوة	في مقابل	جيلة

كذلك استخدمت الصفة (مر) في بعض المزاوجات اللفظية استخداما مجازيا ، وإن كانت هذه المزاوجات من النوع المألوف في الشعر العربي في عصوره المختلفة ، مثل : الفجائع المرة^(٥٨) ، والفضى المر^(٥٩) .

تهوى
↑
تندمج
↑
تتناق
↑
تتواجه
↑
تتلاصق
↑
تتقارب
↑
المرئى — تتكوى — المراتب
↑
أجنحة . . . تتمدد — الظلمة

أما الحركة في المرحلة التالية (تبدو كتل . . إلخ) ، فإن اتجاهها لا يتغير أيضا ، مع سقوط الأجسام - الذى يعبر عنه الفعل (تهوى) - وإنما تتغير صورتها فقط ؛ فإذا كانت الحركة فيما سبق حركة ذاتية ، أو ذات جانب واحد ، بمعنى تغير الأجسام في ذاتها دون أن يظهر تأثيرها في نفس الشاعر ، فإن الحركة هنا ذات جانبيين :

(أ) جانب ذات : يبدو في انتقال الأجسام - في المرحلة الجديدة - ونحوها من صورة إلى صورة .

(ب) وجانب موضوعي : يبدو في نتيجة هذا الانتقال وتأثيره في نفس الشاعر ؛ وهو خوفه ، وتوقفه عن النظر ، وحيرته ، ثم اختياره العودة .

ولا يخلو هذا المشهد من عوامل لغوية أخرى مساعدة ، وتبدو هذه العوامل فيما يلي :

(أولا) التعبير بالفعل المضارع ، الذى يقوم بوظيفة استحضار الحدث .

(ثانيا) إهمال حرف العطف مع الفعل أحيانا (في مثل : تتواجه ، تتناق . . إلخ) تأكيداً للإحساس بتغير الحدث - ومع الاسم أحيانا أخرى (في مثل : هامات ، قامات . . إلخ) تأكيداً للإحساس بانتقال الجسم والمرئيات من صورة إلى أخرى انتقالا سريعا مفاجئا .

(٦) ويستغل الشاعر (الفعل) كذلك في صنع المقابلة بين الأزمنة ؛ كالمقابلة بين المضارع والماضى في قوله :

فحين يشبل المساء ، يُقفر الطريق ، والظلام محنة الغريب
يهب ثلة الرفاق ، فُصّر مجلس السمر^(٥٦) .

حيث نجد المقابلة بين (يهب) و (فُصّر) .

أو قوله :

أعود يا صديقتي لمنزلى الصغير
وفي فراشى الظنون ، لم تدع جننى ينام^(٥٧)

حيث نجد المقابلة بين (أعود) و (لم تدع)

(٧) ويبرز دور (الفعل) - في استخدامه على المستوى المجازي -

وإنما يبدو الابتكار والغربة في مزاجات أخرى مثل (الجلال المر) في قوله :

وإن أتان الموت ، فلأمت محدثاً أو سامعاً
أو فلأمت ، أصابعي في شعرها الجعد الثقيل الرائحة
في ركني الليل ، في المقهى الذى تضيقه مصابيح حزينة
حزينة كحزن عينيها اللتين تحشيان النور في النهار
عينان سوداوان
نضاحتان بالجلال المر والأحزان^(٦٠) .

وتجلى القيمة الأسلوبية للصفة هنا لاق قدرتها على الجمع بين المجرد والمحسوس تارة ، أو بين المحسوسين تارة أخرى فحسب ، وإنما تجلى كذلك في استغلال الشاعر قدراتها الإيحائية ، وإطلاق هذه القدرات دون التوقف عند معانيها الدلالية ؛ (فالجلال المر) ، مثلاً ، قد توحى بالأسى واختفاء تجارب غير سارة ، وقد توحى بالإباء والشموخ برغم الحزن ، وقد توحى بالتجمل ورفض الواقع ، وقد توحى بذلك كله ، أو بدلالات أخرى فضلاً عن كل ذلك .

وبالإضافة إلى ما سبق ، تتوارد في شعر صلاح عبد الصبور عشرات المزاوجات اللفظية الوصفية المجازية ، حيث تتمتع الصفة فيها بقدرات إيحائية عالية متعددة . ومن ذلك (الظلمة البلهاء) ، التى توحى بظلمتها وامتدادها وتحديها دون وعى أو ترفق أورهامة :

في معزل الأسرى البعيد
الليل ، والأسلاك ، والحرس المدجج بالحديد
والظلمة البلهاء ، والجرحى ، ورائحة الصديد^(٦١) .

ومن ذلك أيضاً (الزمان الضريع) ، دلالة على ما يلاقه منه دون وجه حق ، بعد أن فقد هذا الزمان قدرته على التمييز بين الناس والأشياء :

وافرحا . . . نعيش في مشارف المحظور
توت بعد أن نذوق لحظة الرعب المرير والتوقع المرير
وبعد آلاف الليالي من زماننا الضريع^(٦٢) .

وتبلغ الصفة داخل المزاوجة اللفظية درجة عالية من الإدهاش والغربة والابتكار على نحو ما نجد في (الحزن الضريع)^(٦٣) ، و (البكاء الضريع)^(٦٤) .

وقد يعبر عن فقدان الأشياء جدواها وغايتها بكلمة (عقيم) ، مثل (الحزن العقيم)^(٦٥) ، و (الحلم العقيم)^(٦٦) ، أو كدسة (مجذب) ، مثل (يوم مجذب)^(٦٧) ، أو فقدانها حيويتها وقوتها ونضارتها بكلمة (مقفر) مثل (الضلوع المقفرة)^(٦٨) ، أو ضياعها وعدم القدرة على إرجاعها إلى حالها بكلمة (مكسور) مثل (الأمانة المكسورة)^(٦٩) ، أو زيادتها ونمائها غير المرغوب فيه بكلمة (مخضل) ، مثل (الجرح المخضل)^(٧٠) .

وتبدو القيمة الأسلوبية للصفات السابقة في انطلاق الدلالات الإيحائية المثيرة في اتجاهات متشعبة متعددة . ويرجع تمتع هذه الصفات بالتعدد في الدلالة إلى عاملين أساسيين :

(أولها) المزاوجة بين المجرد والمحسوس في كثير من الأحيان .
(والآخر) هو عدم تطابق هذه الصفات - بعامتها - مع الأسماء تطابقاً إخبارياً narrative مباشراً ؛ لأنها قد انتزعت من حقولها الدلالية

الخاصة إلى حقول دلالية أخرى مختلفة ، في شكل مجازى استعارى .
وفضلاً عما سبق ، تفصح صفات أخرى عن قدرة إيحائية فائقة في تصوير الحالات النفسية المعقدة ؛ فقد تعبّر عن النفور والضيق والوحشة ، في مثل (الصمت الراكد) في قوله :

الصمت راكد ركود ريح ميته
حتى جنادب الحقول ساكنة^(٧١) .
و (الخوف الداجى) في قوله :

ليس هو الليل ،
بل الخوف الداجى ،
أنهار الوحشة ،
والرعب المتعدد

والأحزان الباطنة الصخابة^(٧٢) .
وقد تعبّر عن الغضب والحزن وعدم الرضا ، مثل (النمس الذابلة) ، في قوله :

وحينما تهتز أجفاني
وتغلتين من شباك رؤيتي المنحصرة
تذوين بين السياه والأرض
ويسقط الإعياء
منهمرا كالمنطره
على هشيم نفسى المنكسره
كأنه الإغهاء^(٧٣) .

و (الرنة المنشرخة) في قوله :
وربما سألتها ، لأنه اتكا ، ومال فوق بعضه ، وزاد :
« وشئت بك الأنغام ، أيها الغلام ،
(سنى تقارب الحمسين ، ربما يكون هذا اللفظ شارة الوداد)

في صوتك الخفى رنة منشرخة
مشبوهة القصد ، غريبة المرام^(٧٤) .

والحق أن شعرنا العرب قد عرف بعض هذه المزاوجات في عصوره المختلفة حتى العصر الحديث ، (فالزمان الضريع) عند الشاعر يذكرونا (بالزمان الأعجمى) عند (إليسا أبو ماضي)^(٧٥) ، و (الحظ الأعصى) عند (إبراهيم ناجى)^(٧٦) . و (الفجائع المرة) و (الضيق المر) ونحوهما عند الشاعر تذكرونا (بالفراق المر) عند أبي تمام^(٧٧) ، (والجفاء المر) عند ابن النبية المصري^(٧٨) . و (اليوم المجذب) عند الشاعر يذكرونا (بالزمن الجذب) عند ابن النبية أيضاً^(٧٩) ، و (العمر الجديد) عند ناجى^(٨٠) . و (الصمت الراكد) يذكرونا - مع اختلاف الطرف الأول بين المزاوجتين - (بالشمس الراكدة) عند ذى الرمة^(٨١) . و (الخوف الداجى) عند الشاعر يذكرونا (بالخطب الداجى) عند شوقي^(٨٢) .

والحق أن شعر صلاح عبد الصبور ، بالرغم من ذلك ، قد احتوى على بعض المزاوجات الطريفة التى لا تكاد نجد لها مثلاً في شعرنا القديم والحديث ؛ وهى تعد من أكثر المزاوجات في شعره إثارة وغربة وجدة وإدهاشاً ، ومن ذلك (الصوت الرطب) في قوله :

(الشعلة السوداء) عند راسين Racine ، (الشمس السوداء) عند هوجو Hugo (٨٩) .

ومهما يكن من أمر ، فإن الذي لا شك فيه أن الأمثلة السابقة تدل على أن الشاعر قد ارتكز ارتكازاً شديداً على المزاوجات المجازية بين الاسم والصفة ، وجعل من هذه المزاوجات وسيلة أسلوبية stylistic device أساسية في شعره لإبداع الغاية الأسمى : المعنى . ومن حق صلاح عبد الصبور علينا أن نؤكد توفيقه في ابتكار مزاوجات جديدة ، وفي تفوقه المدهش في اختيار الصفة للموصوف ومناسبتها له في ثوب جديد كل الجدة . ويكفي للتدليل على ذلك المزاوجة (هموم معشبة) في قوله :

الإطار

قلبي الملىء بالهموم المعشبة
وروحى الخائفة المضطربة
ووحشة المدينة المكتنبة (٩٠) .

حيث توحى الصفة بالكثرة والتشابه وصعوبة الخلاص .
ومن هذا النوع من المزاوجات كذلك (اليأس القاتم) في قوله :

.....

ثم يصير الوهم أحلاماً
لأنه مات ، فلا يطرق سور النفس إلا حين يظلم المساء
كأنه أشباح ميتين من أحبابنا
ثم يصير الحلم بأساً قائماً وعارضاً ثقيلاً (٩١) .

حيث لا تؤكد الصفة هنا معنى الشدة فحسب ، بل تثير - في الوقت نفسه - الإحساس بالوحشة والضيق وفقدان الرجاء .
والقتامة درجة من درجات اللون . وقد وظفها صلاح عبد الصبور توظيفا رمزياً بارعاً على ما نرى في الفقرة التالية .

(سادساً) رمزية الألوان وقيمتها الأسلوبية :

لم تقتصر المزاوجات اللفظية في شعر صلاح عبد الصبور على الأنماط السابقة ، وإنما تعدتها إلى استغلال الصفات اللونية في تشكيل مزاوجات تتجلى قيمتها الأسلوبية في جعل لفته الشعرية لغة راسمة موحية ، لا سيما إذا وضعت الصفة اللونية مع اسم غير متوقع في مزاوجة واحدة . وعدم التوقع هنا يعنى ضم الصفة إلى موصوف لم تألف اللغة وصفه بها . ولا يشترط في هذا الموصوف - حينئذ - كونه حسياً أو مجرداً ، فكلاهما وارد في شعر صلاح عبد الصبور .

ومن أمثلة النوع الأول المزاوجة (خطو مخضر) في قوله :

كان طفلاً عندما فرّ عن البيت وولّى
من سنين عشرة ، ذات مساء ، كان طفلاً
وافقدناه ، وناديناه في أحلامنا
وانتظرنا خطوه المخضر في كل ربيع
وشكونا جرحه خلالتنا (٩٢) .

وتبدو قيمة الصفة اللونية هنا في خلق دلالات منشعبة غير مباشرة ؛ فالأخضرار رمز البركة والدعة والراحة . وكان الخطو المخضر هنا هو الخطو الذي يجلب البهجة والراحة والبركة .

وتقدم هذا المحبوب . . الشعر
ويأصابعه فك الختم وأقشى السر
أنشأت أغرد في صوت بالدمعة رطب
للليل ، وللشجر الغاق بالباب
ولأصحاب (٨٣) .

حيث يتجلى (تراسل الحواس) في جعل حاصل المزاوجة :

صوت رطب = سمع × لمس .

وكان الشاعر هنا يجعلنا نسمع بأبدينا . وقد يجعلنا نبصر بأبدينا كذلك ، في المزاوجة (ليل ناعم) في قوله :

أنا تدفئ الألفاظ الحرى
وتقفقضى الألفاظ الباردة الرعناء
لفظ حالم
قد يولد في ليل ناعم
في حضن النيل الباسم (٨٤) .

ويتجلى (تراسل الحواس) أيضاً في المزاوجة (كلام مملح) ، حيث يكون السمع باللسان :

وأنت يا جامدة الأحداق كالنجوم
يسيل من أشداقك الكلام أيضاً ومملحا
كالزبد المسموم (٨٥) .

وغنى عن البيان أن الانتباه يتصرف في إبداع هذه المزاوجات إلى الصفة أكثر من انصرافه إلى الموصوف ، وجعل هذه الصفات من المدركات الحسية يؤدي إلى تعيين الموضوعات وإدراكها ، وتحقيق هويتها ، وتوسيع معانيها . إنها تلقى على الموصوفات ضوءاً باهراً ، يبرزها ، ويخرجها من حقلها المألوف . ولا ينبغي أن يفهم هذا الكلام - بالطبع - على انصراف القيمة الأسلوبية إلى الصفة في ذاتها ، لأنها قد تعجز عن حمل تلك الدلالات والإيماءات في حقلها المعتاد . ومعنى ذلك أن الفضل في إبراز هذه القيمة وإعلانها يرجع إلى استخدام الصفة في مجموعة لفظية مجازية .

وإذا كان المجاز أو الاستعارة في الشعر ظاهرة أولية وأساسية pri-märe Erscheinung كما يقول بيرمان Behrmann (٨٦) ، فإن الذي يسترعى الانتباه هنا هو القدرة على خلق الاستعارة الجديدة ، لإبداع المعنى الجديد . وقد اجتهد صلاح عبد الصبور في إبداع المعنى عن طريق خلق مزاوجات مجازية تسير الصفة فيها في اتجاه مضاد للموصوف . وبذلك يتخلق معنى بكر لا عن طريق علاقة (المشابهة) التي توجبها البلاغة القديمة (٨٧) ، وإنما عن طريق علاقة (التضاد) بين طرفي المزاوجة : المستعار والمستعار له . ومن ذلك (فرح جديب) في قوله :

ثم يمر ليلنا الكئيب
ويشرق النهار باعثاً من الممات
جذور فرحنا الجديب (٨٨) .

حيث توحى الصفة بفقدان الموصوف ما يجعله كذلك ، من رضا وبهجة وتعلق .

والربط بين لفظين متناقضين Oxymoron في عبارة وصفية -adjectival phrase من السمات التي يعرفها الشعر العالمي المعاصر مثل

واعتمد عليها في إبداع المعنى ، على نحو ما نجد في (الوصال الأخضر) عند ذى الرمة (١٠٨) ، و (النخلة الخضراء) عند الأعمى التطيلي (١٠٩) ، وابن زيدون (١١٠) ، و (الحق الأبيض) عند البهاء زهير (١١١) ، و (النخلة البيضاء) عند أبي تمام (١١٢) ، و (الأمان البيض) عند الأعمى التطيلي (١١٣) . . . إلخ ، فإن هناك بعض المزاوجات التي لا نكاد نجد لها مثيلا في شعرنا ، مثل (النور الصدى) في قوله :

أندرننا من قبل أن يجيء

بأن يوما مجديا تقدمه

وظل يلتف على أرواحنا

حتى تهتكت خيوط نوره الصدى (١١٤) .

وتتجل صورة الإبداع هنا في نقل صفة (الصدا) من حفل دلالة يختلف اختلافا تاما عن الحفل الذي تنتمي إليه كلمة (النور) ، وهو نقل غير متوقع ، يبعد عن التوارد الذهني والعاطفي المباشر . فإذا كان (الصدا) في المعادن ، فقد عقد الشاعر بينه وبين النور علاقة معنوية ، قد يفهم منها الدلالة على النور الضعيف الباهت ، فإذا كان النور يظهر ما تحته أوما حوله ، فهو هنا نور صدى لا يمكنه ذلك .

(سابعا) المزاوجات الاسمية وقيمتها الأسلوبية :

فضلا عن وفرة المزاوجات المجازية التي تبني من العنصرين : اسم + صفة ، تقابلنا في شعر صلاح عبد الصبور مزاوجات أخرى تتعاقب فيها الأسماء ، وتبنى من اسم + اسم . وتتكون هذه المزاوجات أحيانا من محسوس + مجرد ، مثل (جذور الفرح) في قوله :

ثم يمر ليلنا الكثيب

ويشرق النهار باعنا من الممات

جذور فرحنا الجديد (١١٥) .

و (سيقان الندم) في قوله :

سوخى إذن في الرمل ، سيقان الندم

لا تتبعني نحو مهجري ، نشدتك الجحيم

وانطفئ مصابيح الساء

كي لا ترى سوانح الألم

تياب السوداء (١١٦) .

وفيهما يقوم المحسوس بوظيفته الدلالية في تشخيص المجرد ، وفي إشار (الجذور) و (السيقان) ما يوحي بالامتداد والتأصل .

ومن ذلك أيضا المزاوجة الطريفة (أهداب الذكرى) في قوله :

زرنا موتانا في يوم العيد

وقرأنا فاتحة القرآن ، ولملنا أهداب الذكرى

وبسطناها في حضن المقبرة الريفية (١١٧) .

حيث توحي كلمة (الأهداب) فيها بحدائق الذكرى وقصرها ومعاودتها مرة بعد مرة (قابل ذلك باستعمال الجذور والسيقان في المزاوجتين السابقتين) .

وقد تبني المزاوجة من : محسوس + محسوس . وإذا كانت المزاوجة من هذا النوع مألوفة أحيانا مثل (أجنحة الظلمة) (١١٨) ، فهي لا تخلو من الجدة والغربة أحيانا أخرى مثل (هروق الشمس) (١١٩)

ومن أمثلة النوع الثاني المزاوجة (المحبة الخضراء) في قوله :

أهل بلادى يصنعون الحب

كلامهم أنغام

ولفوهم بسم

وحين يسفون يطمعون من صفاء القلب

وحين يظلمون يشربون غيلة من حب

ويلغظون حين يلتقون بالسلام

- عليكم السلام

- عليكم السلام

لأن من ذرى بلادنا تفرق بالسلام

وفاض من بطاها عجة خضراء مثل نبتة الحقول (٩٣) .

حيث تكتسب المحبة لونا يرمز إلى ما تتمتع به من خصوبة وبركة وغناء وتجدد .

والحق أن صلاح عبد الصبور قد استغل هذا اللون ، فأبدعت ريشته به مزاوجات مجازية أروع إبداع وأكثر طرافة . ويتجل هذا بوضوح في المزاوجة (الأنغام الخضراء) في قوله :

في ليلة صيف

وقع أحد الشعراء البسطاء

أنغاماً ساذجة خضراء

لينجى قلب الإلف (٩٤) .

فهو يرسم النغم باللون ، أو بعبارة أخرى : يجعلنا نسمعه بالعين .

ويلاحظ الباحث في شعر صلاح عبد الصبور أن أكثر الألوان توارداً في شعره هما الأخضر والأبيض ، ففضلا عما سبق ، اشترك اللون الأخضر في مزاوجات مجازية أخرى مثل (بحر السعد الأخضر) (٩٥) وغيرها .

أما اللون الأبيض ، فإن دلالاته العامة هي الصفاء والطهارة والسلام . ولكن هذه الدلالات تمتلك خصوصيتها وفقا للموصوف في كل مزاوجة ، مثل (البسة البيضاء) (٩٦) ، أي التي لا رياء فيها ، (والأفراح البيضاء) (٩٧) أي الخالصة التي لا يشوبها شائبة ، و (الرقة البيضاء) (٩٨) ، أي الطاهرة العفيفة التي لا خلعة فيها ولا سخف ، و (البشارة البيضاء) (٩٩) ، أي التي تبعث التفاؤل والأمل ، و (الكلام الأبيض) (١٠٠) ، و (الألفاظ البيض) (١٠١) ، أي التي تنشر في النفس الطمأنينة والسلام وراحة البال !

ولا تخلو قائمة الألوان في شعر صلاح عبد الصبور من اللون الأسود ، وإن كانت مزاوجاته نادرة ، على نحو ما في (الحوف الداجي) (١٠٢) ، التي مرت بنا ، و (الأنغام السوداء) (١٠٣) .

ومن ناحية أخرى ، تقابلنا صفات الألوان ودرجاتها في مزاوجات عدة . وتكاد تتساوى صفات الشحوب والدكنة مع الصفات المقابلة لها . فمن النوع الأول (الغمامة الشاحبة) (١٠٤) ، و (اليأس القائم) (١٠٥) . ومن النوع الثاني (الرحمة الزهراء) (١٠٦) ، و (النور الرائق) (١٠٧) .

وإذا كان شعرنا العربي قد استغل تلك الدلالات الرمزية للألوان ،

(ثامنا) مزاجات اسمية خاصة :

حيث يتناسب الطرف الأول مع الثاني ، من حيث دلالة على الانحصار والوقوع في أسر الظلمة التي تكومت حوائطها .

وقد يجاوز الشاعر - في إبداع المعنى - علاقة (التناسب) بين الطرفين إلى علاقة (التضاد) ، أي الجمع بين الشيء وضده في مزاجية واحدة . ومن ذلك (جدول اللهب) في قوله :

لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كالدخان

.....

ثم بلوت الحزن حينما يفيض جدولاً من اللهب .

مثلاً منه كأسنا ، ونحن نمضي في حداثي التذكريات (١٢٣) .

فالمزاجية هنا لا تأخذ الصورة الطردية : ١ مع ٢ ، وإنما تبدو في صورة أخرى هي الصورة العكسية : ١ ضد ٢ ، فقد جمعت المصاحبة الأخيرة بين الماء (جدول) والنار (لهب) ، أي جمعت في الخيال الشعري بين شيئين لا يجتمعان في الواقع والطبيعة . وتتجلى القيمة الأسلوبية للمزاجية هنا في تعميق الإحساس بالمعنى عن طريق الجمع بين العناصر المتضادة ، فلم يعد (الجدول) - كما نألف - يثير فينا الإحساس بالراحة والسكينة والهدوء العميق ، بل تحول من الاستخدام الجديد إلى مثير للرعب والفرع والعذاب .

ومن علاقة التضاد أيضاً المزاجية (دائمة السكون) ، في قوله :

أعود يا صديقي لمزلي الصغير
وفي فراشي الظنون ، لم تدع جفني ينام
مازال في عرض الطريق ناثهون بظلمون
ثلاثة أصواتهم تنداع في دوامة السكون
كأنهم سيكون (١٢٤) .

ففي (دائمة السكون) تتصاحب الحركة مع السكون في آن واحد ، فالسكون هنا ليس سكوناً سلباً ، بليداً ، يسمح للشاعر بأن يسمع فيه صوتاً آخر غير صوته هو ، وإنما هو سكون موجب ، حي ، متصل ، لا يتوقف . ولا شك أن الخيال الشعري هو المسئول هنا عن خلق مثل هذه المزاجات ذات العناصر المتضادة في الواقع ، وكأن الشاعر يريد أن يولد المعنى من اللا معنى .

وقد يلجأ الشاعر - أحياناً - إلى وضع الاسم في غير موضعه المألوف . ويبدو ذلك في منح ما يرى فحسب صوتاً مسموعاً ، نحو (حفيف النجوم) ، وكأنه يجمع بين ما يسمع صوته في الأرض (الشجر) وما يرى سناه في السماء (النجوم) :

وقالت لي :

بأن النهر ليس النهر ، والإنسان لا الإنسان
وأن حفيف هذا النجم موسيقى
وأن حقيقة الدنيا ثوت في كهف
وأن حقيقة الدنيا هي الفلسا فوق الكف (١٢٥) .

وتداخل العناصر الكونية على هذا النحو في اللغة الشعرية نجده كذلك في (حقل السماء) ، في قوله :

وفجأة أورد في حقل السماء نجم وحيد
ورث في الصمت البليد ريش طائر فريد (١٢٦) .

فضلاً عما سبق ، نجح صلاح عبد الصبور في إبداع المعنى عن طريق الجمع بين اسمين من حقلين دلاليين مختلفين على نحو جديد ومبتكر . وإذا كان لكل كلمة في اللغة مزاجاتها المألوفة ، فإن الخيال الشعري يخرج الشاعر - أحياناً - عن عرف اللغة إلى رؤية علاقات حتمية جديدة بين الألفاظ التي لا تترايط قط في الاستعمال العادي . وتأخذ هذه العلاقات في شعر صلاح عبد الصبور أربع صيغ مختلفة ، هي :

(١) خلق علاقة مناسبة بين طرفي المزاجية .

(٢) الاعتماد في إبداع المعنى أحياناً على علاقة التضاد .

(٣) وضع الاسم في غير موضعه المألوف أحياناً .

(٤) تسمية الشيء بغير اسمه الذي يطلق عليه عادة .

وتتجلى مهارة الشاعر في خلق علاقة المناسبة في اختيار الطرف الأول من المزاجية ، الذي يؤكد معناه معنى الطرف الثاني ويحسم هيئته ، ويحوّله من شيء مجرد مدرك محسوس . ومن أمثلة ذلك في شعر صلاح عبد الصبور المزاجات التالية :

(أ) (شراع الظن) في قوله :

نظلي حقيقة في القلب توجعه وتضنيه
ولو جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر
ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح
وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه
وما نبغيه لا نلقاه (١٢٧) .

ففي هذه المزاجية يفاجئنا هذا التناسب العجيب الذي يخلفه الشاعر بين طرفيها ، فالأول يناسب الثاني من حيث دلالة الإيحائية - هنا - على التردد العاصف ، والقلق ، والانتقال من حال إلى حال .

(ب) ومن هذه المزاجات كذلك (لحم التذكار) في قوله :

عودوا يا موتانا
سندبر في منحنيات الساعات هنيهات
نلقاكم فيها ، قد لا تشيع جوعاً ، أو تروى ظمأ
لكن لحم من تذكار
حتى ، نلقاكم في ليل آت (١٢٨) .

ولا شك أن هذه مزاجية (صبورية) بكر ، وهي توحى بالتذكر مرة بعد مرة ، كما يضع الأكل في فمه لقمة بعد لقمة . وقد يعتمد الشاعر على المزاجية بين محسوسين ، ولكن تبقى مهارته في اختيار الطرف الأول ظاهرة أيضاً . ومن ذلك (حوائط الظلمة) ، في قوله :

وهكذا مات النهار
ومال جنب الشمس ، واستدار

.....

وانطفأت نوافذ المرضى ، وأنوار الجسور
في أعين الحراس والمآذن
تكومت حوائط الظلمة في مداخل البيوت والمخازن (١٢٩) .

ويقف صلاح عبد الصبور فيها موقفاً وسطاً ، بين من اعتنق هذه الدعوى على حذر وتحرز من جيل الرواد ، مثل بدر شاكر السياب ، ومن بالغ في تطبيقها والاعتماد عليها من الأجيال التالية ، أمثال كمال عمار ، وفتحى سعيد وغيرهما^(١٣٢) . وإن كان صلاح عبد الصبور قد مال في ديوانه (تأملات في زمن جريح) ، و (شجر الليل) ، إلى اللغة الشعرية المكثفة ، التي لا تأخذ من لغة الحياة اليومية إلا بقدر يسير جداً .

وعلى مستوى الألفاظ المفردة تمثل القائمة بالفاظ تتوارد في لغة الحياة اليومية ، وتنتهي عنها لغة الشعر التقليدي غالباً ، مثل : الاستفراخ^(١٣٣) ، ورائحة الصديد^(١٣٤) ، والذباب^(١٣٥) . إلخ . أو ألفاظ ترتبط بمعجم اللغة العامية ، ويميل عنها الشاعر التقليدي إلى نظائرها التي لا تكاد العامية تعرفها ، مثل : خلطة^(١٣٦) ، وقرف^(١٣٧) ، ووساعة^(١٣٨) ، والأسمال (باس)^(١٣٩) ، و (بصر)^(١٤٠) . إلخ .

من ناحية أخرى ، تتكرر في شعره عبارات التحية والوداع^(١٤١) ، وعبارات شعبية أخرى مثل (التبات والتبات)^(١٤٢) ، وعبارات تفتتح بها الحكايات الشعبية ، مثل (كان يا ما كان)^(١٤٣) ، إلخ .

أما التركيب النحوي في شعر صلاح عبد الصبور ، فقد تأثر تأثراً واضحاً بنحو اللغة العامية . ومن الأمثلة على ذلك الحال المنفى بعد الفعل (مضى) في قوله :
ومضى ، ولا حس ولا ظل كما يمضى ملاك^(١٤٤) .

وتكأن التركيب هنا مقيس على العبارة العامية (وراح ولا حس ولا خبر) . (وتأمل استعمال الشاعر كلمة « حس » أيضاً بعد (لا) النافية) .

ولعل هذا التأثير قد امتد كذلك إلى توالى الفعلين تواليها مباشراً ، حل نحو ما في قوله :

وقفت أمامكم ورفعت كفى قائلاً : هيا
هنا إنسان . . .

يريد يدير في فكيه ألفاظاً يدرجها إلى الإنسان^(١٤٥) .

وذلك كقولنا في العامية المصرية (عايز يدور) ، حيث يستخدم اسم الفاعل بمعنى الفعل .

وأغلب الظن أن الجمع بين (الكاف) و (مثل) في (كمثل) ، إنما هو من تأثير لهجات الخطاب تأثيراً مباشراً .

ومن ذلك قوله :

عرفت أن قلبك الأسيان
كمثل قلبى ،

شارد ييكى على دمامة الزمان^(١٤٦) .

أوقوله :

لأن الحب قهار كمثل الشعر
يرفرف في فضاء الكون . . لا نعنوله جبهه
وتعنو جبهة الإنسان
أحدثكم - بداية ما أحدثكم - عن الحب^(١٤٧) .

وتبدو تسمية الشيء بغير اسمه الذى يطلق عليه عادة في نقل كلمة (الأسراب) من دلالتها على جماعات الطير ، إلى الدلالة على الجماعات من الناس كذلك ، وهو نوع من توسيع المعنى :

وفي نفس الضحى الفواح
خرجت لأنظر الماشين في الطرقات ، والساعين للأرزاق
وفي ظل الحدائق أبصرت عينا أسراباً من العشاق
وفي لحظة

شعرت بجسمى المحموم ينبض مثل قلب الشمس
شعرت بأننى امتلأت شعاب القلب بالحكمة^(١٤٨) .

وقد يقصد إلى هذا النقل - أحياناً - للتهكم أو الاستهزاء ، كنقل كلمة (ثغاء) التي تطلق على صوت الماعز ، وإطلاقها على أصوات الندامى والمتسكمين :

ويضحكون ضحكة بلا تخوم
ويقفر الطريق من ثغاء هؤلاء^(١٤٩) .

(قاسماً) التأثير بلغة الحياة اليومية :

يختلف الشعر الحديث عن الشعر التقليدي اختلافاً شديداً في هذه المسألة . فالشعر الحديث - بعمامة - قد تأثر بلغة الحياة اليومية تأثراً واضحاً ، سواء على مستوى استخدام بعض الكلمات المرتبطة بلغة الحديث اليومي ، أو على مستوى العبارات ونظام تركيب الجملة .

والذى لا شك فيه أن هذا الاتجاه إلى الإفادة من معجم العامية ونظم تراكيبها ، إنما هو انعكاس لطبيعة الموضوعات التي عالجها هذا الشعر ، فقد برزت فيه قضايا الإنسان المعاصر ومشكلاته وتفصيلاته حياته اليومية ، بما فيها من إحساس بالغرابة والضياع والتعقد والاضطراب الفكرى والروحي . ولم يكن مناسباً أن يعبر عن تلك الموضوعات بلغة خطابية على طريقة الواقعية الكلاسيكية ، ولا بلغة ذاتية محافظة على طريقة الرومانسية ورموزها . وإنما كان من الضروري التعبير عن تلك الموضوعات في إطار واقعية جديدة . في ضوء ذلك ، كان طبيعياً أن يبحث الشاعر الحديث عن لغة جديدة تستطيع أن تصوغ موضوعاته الحياتية الجديدة . وقد وجد رواد هذا الشعر - ومن أبرزهم صلاح عبد الصبور - في دعوى ت. س. إليوت T. S. Eliot ما يتمشى مع نزعتهم . لقد انتهى إليوت إلى صياغة قانونه المعروف الذى ينص على :

« إن الشعر يجب ألا يعتمد ابتعاداً كبيراً عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسميها »^(١٥٠) .

ولا يعنى هذا القانون بالطبع « أن يكون الشعر نفس الكلام الذى يتكلمه الشاعر ويسمعه بحذافيره » ولكن يجب أن يكون بينه وبين لغة الحديث في عصره ما يجعل سامعه أو قارئه يقول : هكذا كنت أحدث لو استطعت أن أحدث شعراً^(١٥١) .

لقد أكد إليوت « أننا لا نريد من الشاعر أن يقتصر على المحاكاة الحرفية لطريقته هو في الكلام العادى ، وطريقة أسرته وأصدقائه وحيه الخاصة ، لكن ما يجده في هذه البيئة هو المادة الغفل التي يجب أن يصنع منها شعره »^(١٥٢) .

وقد تمثلت هذه الدعوى في شعرنا الحديث بعمامة تمثلها واضحاً ،

والوصف ، تقصر الجملة ، وتبنى - حينئذ - من وحدتين أو ثلاث وحدات صرفية ، كالجمل : أمه سمراء - الأب مولد - بعينه وسامه - على الصدغ حمامه . . . الخ .

(٣) (القطع) بين عناصر الجملة ، وهذا القطع كالوقفة القصيرة التي يقفها المتحدث للتفكير وتصيد ما نقص من كلامه . ونجد ذلك في قوله : شب زهران قويا - ونقيا ، يطلأ الأرض خفيفا - وأليفا .

(٤) صياغة التشبيه البليغ عن طريق (القطع) أو الفصل بين المشبه والمشب به ، كما نرى في السطر الثاني ، الذي يبدو كقولنا : (أدى محمد ماشى هناك ، أسد يهز الأرض) ١

(٥) في هذه الجمل القصيرة المتوالية يختزل ما يمكن اختزاله أو إسقاطه من وحدات صرفية اعتمادا على دور السياق في الإفهام والتوصيل . ومن ذلك الضمائر وحروف العطف والأسماء الموصولة ، أى الأدوات النحوية الرابطة . ويبدو ذلك في العبارات : تحت الوشم - نبش كالكتابة - اسم قرية - دنشواى ، في مقابل : [نبش كالكتابة هو (بمثابة) اسم قرية (تدعى) دنشواى] .

(٦) الحرص على إفهام السامع ، ويبدو ذلك هنا في قوله : « في نصف نهار » بعد قوله « من أذان الظهر حتى الليل » ، لتحديد المدة الزمنية تحديداً واضحاً .

(٧) إعادة بعض العبارات وتكرارها بهدف التوضيح والتأكيد كذلك ، على نحو ما نعمل في حديثنا الحى ، ويتجلى ذلك هنا في إعادة عبارة (في نصف نهار) . وقد تكرر بعض الكلمات بهدف التفصيل والإضافة ، كتكرار كلمة (ذراع) .

ويبدو التكرار في شعر صلاح عبد الصبور أكثر جرأة ، حين تتكرر الكلمات السياقية contextual words^(١٥١) في أسطر متوالية متوالية مباشراً ، على نحو ما نجد في قوله مثلاً :

وجه حبيبى خيمة من نور
شعر حبيبى حقل حنطه
خدا حبيبى فلقنا رمان
جيد حبيبى مقلع من الرخام
نهدا حبيبى طائران توأمان أزغبان
حضن حبيبى واحة من الكروم والعطور
الكنز والجنة والسلام والأمان
قرب حبيبى^(١٥٢) .

وهذه الأبيات - كما يقول الدكتور محمد النزيه - تستثير نظائرها من الصور والأنغام في شعرنا الدارج ، من أمثال : عيونها . . عيون غزلان . وشعرها . . سبل جمال ، ومناخيرها . . نبقة من الشام ، وحنكها . . خاتم سليمان . وسنانها . . لولى ومرجان . ورقبتها . . بلاط حمام . وصدرها . . فحلين رمان^(١٥٣) . كذلك ، فقد لاحظ الدكتور النزيه - وهى ملحوظة ذكية صائبة - « أن كلمة (حبيبى) التى تتكرر في الأبيات لها نبرة مختلفة تماماً عن نبرة كلمة (الحبيب) ، حين تأتى في الشعر المقلد . فبترتها هنا هى النبرة الحية الساخنة التى نسمعها في كلامنا في الواقع ، وفي الجيد من أغانيها^(١٥٤) .

وينبئ الإشارة هنا إلى أن تمثل لغة الحديث اليومى على هذا

والحق أن الجمع بين (الكاف) (مثل) ، أو (الكاف) (و شبه) وقع في الشعر العربى القديم . ومن ذلك قول الأعشى :
كسيت يبرى دون قمر الإن
كمثل قذى العين يلقى بها^(١٥٥)

وقوله :

كسوى كمثل السى إذ غاب واندها
أهدت له من بعيد نظرة جزعا^(١٥٦)

أو قوله :

والأرض حمالة لما حمل الله وما إن ترده ما فعلا

يوما تراها كشبه أردية الخمس ويوما أديها نغلا^(١٥٧)

ومع ذلك ، فإننى أحسب أن التأثير المباشر في استخدامها إنما يرجع إلى لغة الخطاب الدارجة ، التى تأتى فيها (كمثل) في آخر الجملة عادة ، نحو : الذهب رخص ، والدولار كمثل !

لقد ترك أسلوب الحديث اليومى والسرد أثره واضحاً في (حجم الجملة) عند صلاح عبد الصبور ، إنها تطول حيث الاستغراق العاطفى أو التأمل الفكرى أو تصيد التفاصيل ، وتقصّر حيث الوثبات العاطفية المفاجئة المتقطعة ، والخروج المباشر من فكرة إلى فكرة ، دون التقيد الصارم بالتنظيم والترتيب . ولناخذ مثلاً على ذلك هذه الأسطر من قصيدة (شبن زهران ١٨ - ١٩) :

- ١ - وثوى في جبهة الأرض الضياء
- ٢ - ومشى الحزن إلى الأكواخ ، تنين له ألف ذراع
- ٣ - كل دهليز ذراع
- ٤ - من أذان الظهر حتى الليل . . . بالله
- ٥ - في نصف نهار
- ٦ - كل هذى المحن الصياء في نصف نهار
- ٧ - مذ تددى رأس زهران الوديع

.....

- ٨ - كان زهران غلاما
- ٩ - أمه سمراء ، والأب مولد
- ١٠ - وبعينيه وسامه
- ١١ - وعلى الصدغ حمامه
- ١٢ - وعلى الزند أبر زيد سلامه
- ١٣ - ممسكا سيفاً ، وتحت الوشم نبش كالكتابه
- ١٤ - اسم قرية
- ١٥ - « دنشواى »
- ١٦ - شب زهران قويا
- ١٧ - ونقياً
- ١٨ - يطلأ الأرض خفيفا
- ١٩ - وأليفا .

في الأسطر السابقة يمكننا - في يسر - ملاحظة ما يلى :

- (١) تطول الجملة في الاستهلال ، والتقديم للحكاية ، ورسم خصوطها العامة ، على نحو ما نجد في الجزء الأول بعامة ، لاسيما الجملة الأولى والثانية ، والجملة التى تشغل السطرين ٦ ، ٧ .
- (٢) مع الانتقال المفاجيء من فكرة إلى فكرة بالإخبار

ويعرف هذا النمط - على المستوى التركيبي الخاص - باسم Epiphany أى تكرار اللفظ في نهاية عدة جمل أو أجزاء من الجمل Satzteile يتلو بعضها بعضاً تالياً غير مباشر^(١٠٧).

ولكننا نلاحظ - من ناحية أخرى - تكرار (قريب) ... لارتباط الكلمة - السياق بها ، أو لارتباطها بالكلمة السياق ، وتكرارها هنا جاء في بداية عدة جمل متوالية ، وهذا الشكل يعرف باسم Anaphora^(١٠٨).

إذا انتقلنا إلى التفسير الأسلوبى ، رأينا أن كلمة (حياة) قد تكررت في الأسطر التسعة السابقة ست مرات . وهى لا تلعب دورها هنا أساساً من مجرد التكرار العددي ، وإنما هى التى تقوم بـ (المقابل) للحالة الشعورية المسيطرة . إن الخوف هنا ليس خوفاً من الموت ، كما تقضى الطبيعة الإنسانية ، وإنما هو خوف من الحياة . ولذلك يركز الشاعر على كلمته المكررة للحض على البقاء والترغيب في الحياة ، ونفى الخوف منها . وقد عبر الشاعر عن ذلك بوسائل بلاغية مختلفة :

(أ) المقابلة بين أهداء الحياة وأحباب الحياة .
(ب) التعلق بالحياة وأسبابها وإن تسلط الموت ، ويبدو ذلك في عبارة :

مات زهران وعيناه حياة .

(ولا زهران) هنا هو الرمز الذى يجسد معانى الصراع ضد الموت (ولاحظ إشارة « العينين » هنا) .
(جـ) الاستنكار والتوبيخ في عبارة :

فلماذا قريقتي تخشى الحياة ؟

ومن الأمثلة على هذا النمط كذلك كلمة (انكسار) في قوله :

هجم التار
ورموا مدينتنا العريقة بالدمار

.....

والأفق مخنتق الغبار
وهناك مركبة محطمة تدور على الطريق
والخيل تنظر في انكسار
الأنف يهمل في انكسار
العين تدمع في انكسار
والأذن يلسعها الغبار^(١٠٩).

هنا يسيطر مشهد الدمار الذى أحقه التار بتلك المدينة العريقة ، وتسهم كلمة (انكسار) هنا في تعميق الحالة الشعورية المسيطرة ، وهى الحقد والثورة والغضب لهذا الدمار ، لا بدالاتها فحسب ، بل بتكرارها كذلك في جمل قصيرة متوالية ، لتصوير الانفعال الحاد بهذا المشهد .

ولا شك أن هنالك وسائل تعبيرية أخرى مساعدة « هى :

(أ) إهمال وار العطف في الجمل المشتتة على الكلمة المكررة ، على نحو يظهر التوالى المفاجئ « السريع لحزنيات المشهد .
(ب) الإخبار في هذه الجمل المتوالية بالفعل المضارع ، الذى يقوم بوظيفة تصوير الحدث واستحضاره :
الحيل تنظر - الأنف يهمل - العين تدمع .

النحو ، قد زود شعر صلاح عبد الصبور بقيمة أسلوبية إضافية ، تبدو في المناسبة الذكية الواحية بين طبيعة الموضوعات وطبيعة اللغة المستخدمة للتعبير عن تلك الموضوعات . وفى ديوانه (تأملات في زمن جريح) (و شجر الليل) ، اللذين يغلب عليهما الطابع الصوفى الفلسفى التأمل ، يضعف التأثير بلغة الحياة اليومية إلى حد كبير ، وإن ظل النسيج العام لشعره مصطبغاً بهذه اللغة . وفى الحالين : التمثل في الدواوين الأخرى ، وضعفه في هذين الديوانين ، تبقى المناسبة كسامة - باختصار - في مراعاة الحدث الكلامى speech-event للمقام speech-situation ، أو بالعبرة المشهورة : مراعاة الكلام لمقتضى الحال .

أوليس ذلك جوهر البلاغة ؟

(هاشراً) التكرار وقيمه الأسلوبية :

يعد التكرار repetition ظاهرة لغوية من حيث اعتماده - في صورته البسيطة المركبة - على العلاقات التركيبية syntagmatic relations بين الكلمات والجمل . وهو يعد - في علم معدلات تكراره - وسيلة بلاغية rhetorical device ذات قيم أسلوبية مختلفة .

ويمكننا - وفقاً للتصنيف العام عند أولمان^(١١٠) - التمييز بين نمطين أساسيين للتكرار في شعر صلاح عبد الصبور :

(الأول) التكرار البسيط simple repetition .
(الآخر) الأنماط المركبة للتكرار complex patterns of repetition

وإذا كان هذا التصنيف يجرى على أساس تركيبى ، فإن لكل نمط مما سبق صوراً بلاغية أخرى .

أما النمط الأول ، فيمكن أن نجعله لتكرار الكلمة - أياً كان الجنس الصرفى الذى تنتمى إليه - في جملة واحدة أو في عدة جمل متوالية . ويمكننا - على أساس شكل التكرار وقيمه الأسلوبية معاً - أن نجد لهذا النمط في شعر صلاح عبد الصبور صورا صغرى متعددة :

(١) تكرار الكلمة - السياق contextual-word ، على نحو ما رأينا في تكرار كلمة (حبيبى) مثلاً في قصيدة (أغنية حب) السابقة . وتبدو قيمته هنا في إبراز أهمية الكلمة المكررة في السياق ، وجعلها بمثابة (المركز) الذى يدور حوله الحديث .

وقد تلعب الكلمة - السياق دوراً أخطر من ذلك ، فتكون كالتغمة الأساسية key-note التى تصور المشهد بكامله ، وتعبّر عن جو القصيدة العام . ومن ذلك تكرار كلمة (حياة) في قوله :

وأق السياف مسرور وأهداء الحياة

صنعوا الموت لأحباب الحياة

وتدلى رأس زهران الوديع

قريبى من يومها لم تأتدماً إلا الدموع

قريبى من يومها تأوى إلى الركن الصديق

قريبى من يومها تخشى الحياة

كان زهران صديقاً للحياة

مات زهران وعيناه حياة

فلماذا قريقتي تخشى الحياة ؟^(١١١).

نغم قاس ، رتيب الضرب ، منزوف القرار

.....

بيننا يا جارق بحر عميق

بيننا بحر من العجز رهيب وعميق (١٦٤) .

فقد عدل التركيب (بحر عميق) للإحساس بنقصان ما يلزم التعبير عنه ، وهو تحديد جنسه ووصفه بصفة أخرى .

وقد يأخذ هذا النوع من التكرار صورة أخرى ، هي التكرار لا للحاجة إلى الإضافة والتعديل ، بل للرغبة في التأكيد ؛ كقوله :

طفلتنا الأول قد عاد إلينا

بعد أن تاه عن البيت سنينا

كان طفلاً عندما فرّ عن البيت وولى

من سنين عشرة ، ذات مساء ، كان طفلاً (١٦٥) .

فلا شك أن (كان طفلاً) الثانية فضلة أو زائدة عن الحاجة ، لأنها ليست (كان طفلاً) الأولى ؛ فبالرغم من أنها هي (كان طفلاً) الأولى في اللفظ ، إلا أنها ليست هي (كان طفلاً) الأولى في المعنى ، فإذا كانت الأولى لمجرد الإخبار ، فالثانية وسيلة بلاغية للتأكيد . وهي أبليغ من أية وسيلة نحوية أخرى للتأكيد .

(٢) ويدخل في التكرار المركب كذلك تكرار الجملة على نحو يختلف عما سبق . فالانتباه هنا لا يتجه إلى الجملة المكررة بأسرها بقدر ما يتجه إلى التصرف في تغيير موقع إحدى كلماتها ووظيفتها النحوية . ويعرف هذا النمط باسم التكرار عن طريق التلاعب اللفظي . ومن ذلك قول صلاح عبد الصبور :

أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر

قابلي الفكر ، ولكني رجعت دون فكر

أنا رجعت من بحار الموت دون موت

حين أتان الموت ، لم يجد لدي ما يمته

وعدت دون موت (١٦٦) .

فالجملتان المكرتان هنا هما :

رجعت دون فكر

رجعت / عدت دون موت

وأحسب أن انتباهنا لا يُوجّه هنا إلى تكرار هاتين الجملتين بكاملهما ، بقدر ما يُوجّه إلى التلاعب اللفظي بكلمة (فكر) في الأولى ، و (موت) في الثانية (ولاحظ التمهيد لتكرار الجملة الأولى بـ : قابلي الفكر ، والتمهيد لتكرار الثانية بـ : حين أتان الموت ... إلخ) .

وقد يأخذ التكرار عن طريق التلاعب اللفظي Wiederholung mit Hilfe von Wortspielen صورة فرعية أخرى ، حيث تظهر الكلمات هنا تشابهاً صوتياً ، وأصلاً اشتقاقياً واحداً ، مع اختلافات صرفية (١٦٧) .

ومن ذلك قوله :

وأعلم أنكم كرماء

وأنكم محبون الغريص وأهله الشعراء

(جـ) اشتغال كلمة (انكسار) ذاتها على الراء في آخرها ؛ وهو يوصف بأنه (صوت مكرر) .

(٢) تكرار الكلمة للتعبير عن انفعال معين ، بدلاً من التعبير على نحو منطقي يحكمه (الحصر) المفرغ . إنه - كما يقول فندريس - تعبير عن الانفعال الذي يصحب التعبير عن عاطفة قد دفعت إلى أقصاها (١٦٨) . هذه العاطفة لا يناسبها - حيثئذ - الحد والحصر والتقييد . وهو يمد العبارة بزيادة في القوة ، ويدل على الوفرة ومجاورة الحد المألوف . ويمكننا أن نسمي هذا النوع باسم (التكرار الانفعالي) . ومن أمثلته تكرار الفعل (تسيل) في قول الشاعر :

ومات أبي ، والدموع تسيل تسيل على وجنتيه

وفي كفه مزقة من رداء حرير (١٦٩) .

أو تكرار الفعل (صفرا) في قوله :

في قلب العاجز ماذا يلقي العاجز

ماذا يبب العريان إلى العريان

إلا الكلمة

والجلسة في الركن الثاني ،

قزمين ودودين

صفرا صفرا ، حتى دقا (١٧٠) .

وذلك في مقابل (تسيل في غزاة ، أو غزيرة ، أو نظل تسيل ، ونحو ذلك) ، أو (صفراجدا) ونحوه ، مما لا يخفى ما فيه من (فتور) في الإحساس ، و (ثرية) في الصياغة .

أما التكرار المركب ، فله كذلك عدة صور فرعية منها :

(١) تكرار عبارة أو جملة بذاتها ، أو إعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين عناصر الجملة ، بالتقديم أو التأخير أو الحذف أو الإضافة ... إلخ . ومن النوع الأول ، وهو الشائع في شعر صلاح عبد الصبور ، وفي الشعر الحديث بعامة ، لا سيما في نهاية المقاطع أو نهاية القصيدة (التي تكون غالباً جملة المطلع) - قوله :

أين أعلق تذكاراتي

والخائط منهار ؟

أين أسمر حزني ، شغفي

أفراحي ، ولهي ، لهنى

والخائط منهار ؟ (١٧١) .

حيث يكون تكرار الجملة الحالية (والخائط منهار) كالنور العالي الذي يقوم بوظيفة التحذير والتنبيه حين يكون الإحساس بالتردد والحيرة . ولا شك أن في هذه الأسطر عوامل لغوية مساعدة لنقل هذا الإحساس ، كالاستفهام ، وتزامم الكلمات الدالة على إحساسات متناقضة .

وقد لا تتكرر الجملة بذاتها أحيانا ، وإنما يعتمدها التغيير اللفظي الذي يعكس التفكير في الشعور والانفعال ، أو بعبارة أخرى ، يعتمدها التعديل اللغوي الذي يعكس التعديل في مسار العاطفة . ومن أمثلة ذلك تكرار عبارة (بحر عميق) في قوله :

جارق مدت من الشرفة جبلاً من نغم

المحافظة على الجملة الأساسية مع اختزال أحد مكونات الجملة المكررة في كل سطر حتى تتلاشى ، ثم يبدأ (العد التنازلي) لمكونات الجملة الرئيسية ، حتى تنتهي بأصغر مكوناتها التي يسمح بها النظام النحوي . ونجد ذلك في قول صلاح عبد الصبور :

أرتد إلى هذى الفكرة كل مساء
مثل صدى يرتد إلى صوت

تبني أن تعرفها يا جاسوس الوقت ؟
لا ، إن أكتنمها عنك
بل إن في الحق
لا أعرف كيف أهرع عنها لك
لا شيء يعينك . . . لا شيء يعينك
لا شيء يعينك . . لا شيء يعين
لا شيء يعينك ، لا شيء
لا شيء يعينك
لا شيء . . . (١٧١)

وأحسب أن هذا النمط من التكرار ليس (تشكيلا بصريا) مجرداً ، وإنما هو وسيلة تعبيرية وموسيقية مهمة ، إنه يشبه - إلى حد كبير - (القفلة الموسيقية) التي تسبق ، أو يمهدها ، باختزال مدة (الاستغراق الزماني) للجملة الموسيقية كاملة ، فتكون النغمة هادئة ، بطيئة ، متكرسة ، حتى تنتهي الجملة بأصغر وحداتها النغمية .

وأود أن أشير هنا إلى محاولة الشعر الحديث استغلال طريقة الكتابة في جعلها وسيلة إيضاحية لأداء جزء معين من القصيدة على النحو الذي يريده الشاعر ، لنشترك معه فيها بحس به . ومن أمثلة ذلك في شعر صلاح عبد الصبور قوله :

أحس أن خائف ،
وأن شيئاً في ضلوعي يرتجف
وأني أصابني العن ، فلا أبين
وأني أوشك أن أبكي
وأني ،
سقطت ،

في ،

كمين (١٧٢) .

فلا شك أن الفصل بين الكلمات التي تتألف منها الجملة على هذا النحو ، وانفراد كل كلمة منها بسطر كامل ، على غير = مألوف ، بل على غير ما يسمح به النظام النحوي العادي ، إنما هو (كالتصوير البطيء) لحدث السقوط ، حيث يكون من الضروري هنا أن نقرأ كل كلمة من تلك الكلمات ، بإشباع أصوات اللين ، والوقوف عليها وقفة قصيرة .

وهكذا يجعل الشاعر من طريقة الكتابة عنصراً أسلوبياً تعبيرياً خارجياً ، أي لا يعتمد على اللغة ذاتها . إنه تصوير - بالكتابة - للمدة الزمنية التي تتخلل النطق بهذه الكلمات عندما يقتضى الحال (نطقها على هذا النحو .

وأنكم ستغفرون لي التقصير عن سبق إلى تعبير
وعن تدوير ما يمتد في الدنيا إلى كلمات

وعن تنعيم هذا الزمن الموحش موسيقى
وعن وحشة موسيقى السهاء بقلبي الموحش (١٧٨) .

(٣) ومن التكرار المركب أيضا هذا النمط الذي يشبه (الفلاش باك flash-back) . وتقدم لنا قصيدة (أب) هذا النوع ، فهي تبدأ بجملة تلخص جوهر الحدث الذي تحكيه أو خلاصته . ثم تتوالى الجمل الأخرى التي تصور أحد مشاهد ، فإذا ما انتهت تلك الجمل ، تكررت الجملة الأولى ، ثم يستأنف مشهداً آخر جديداً ، وهكذا . والجملة المكررة معطوفة بالواو على محذوف ، ويعبر عن ذلك بالنقط الثلاث . والمحذوف هو - بطبيعة الحال - الحكاية بكاملها التي يحكيها لنا بعد ذلك تفصيلاً في مشاهدتها المختلفة .

تبدأ القصيدة بجملة :

. . . وأني نمت أب هذا الصباح

ثم تتوالى جزئيات المشهد الأول :

نام في الميدان مشجوع الجبين
حواله اللؤلؤ بان تعوى والرياح
ورفاق قبلوه خاشعين
وبأقدام نجر الأحذية
وتدق الأرض في وقع منفر
طرقوا الباب علينا

فتكرر هذه الجملة :

وأني نمت أب (١٧٩) .

وهكذا بعد انتهاء كل مشهد . والمشهد الواحد هنا كالقصة أو الفيلم السينمائي . وليست الجملة التي يبدأ بها أول الحيط ، ولكنها آخره المقلوب .

(٤) ومن أنماط التكرار المركب بالإضافة إلى ما سبق ، ما يمكن أن نسميه باسم (التكرار التصويري) ، قياساً على (الموسيقى التصويرية) ، حيث يلعب تكرار الجملة اللغوية عند الشاعر دور الموسيقى التصويرية بعينه في الفيلم السينمائي . ولنتأمل مثلاً على ذلك تكرار (مطر يمي ، ويرد ، وضباب) في قوله :

كان فجراً موهلاً في وحشته
مطر يمي ، ويرد ، وضباب
ورعود قاصفة
قطة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعوى
مطر يمي ، ويرد ، وضباب (١٨٠) .

فالأصوات تتوالى : قصف الرعود ، وصراخ القطة ، وهواء الكلاب . وكل صوت منها يعبر عن حدث جديد ، أما الخلفية فلا جديد فيها ولا تغيير ؛ فمزال المطر يمي . ومزال البرد والضباب .

(٥) وهناك نمط آخر طريف للتكرار يختلف عما سبق ، يتمثل في

أهوامش

(١) انظر :

Seidler, Herbert, Allgemeine Stilistik, Zweite Auflage, Goettingen (1963), S. 58.

(٢) انظر في ذلك بالتفصيل :

Enkvist, Nils Erik, Linguistic Stylistics, Mouton, The Hague-Paris (1973) p. 25.

(٣) انظر :

Enkvist, p. 34.

(٤) المرجع السابق ص ٢٦ ، ٢٧ .

(٥) المرجع السابق ص ٣٤ .

(٦) في تفصيل ذلك انظر :

Seidler, S. 74.

(٧) بتصرف عن المرجع السابق ، ص ٧٢ ، ٧٣ .

(٨) صلاح عبد الصبور : أغنية ولاء ، الأعمال الكاملة ، دار العودة - بيروت ، طبعة أول (١٩٧٢) ص ١٠١ .

(٩) أقول لكم ، أحبك ، ص ١٤٦ .

(١٠) أقول لكم ، الظل والصلب ، ص ١٥٠ ، وانظر أمثلة أخرى : ص ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٥١ ، ٢٥٨ ، ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٣١ ، ٣٤٠ .

(١١) أحلام الفارس القديم ، ديوان أجلام الفارس القديم ، ص ٢٤٢ - ٢٤٤ ، وقارن ، ص ٩٥ ، ٢٤٤ .

(١٢) أحلام الفارس القديم ، أغل من العيون ، ص ٢٤١ .

(١٣) الناس في بلادى ، ذكريات ، ص ٥٥ .

(١٤) الناس في بلادى ، الشهيد ، ص ٩٨ .

(١٥) أقول لكم ، الحرية والموت ، ص ١٦٧ .

(١٦) الناس في بلادى ، أناشيد غرام ، ص ٧١ ، وانظر أيضا ص ٧٧ من القصيدة نفسها .

(١٧) انظر ص ٦٨ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٢٤٣ .

(١٨) انظر ص ٨٥ .

(١٩) انظر ص ١٧٠ .

(٢٠) انظر ص ٣٠٣ ، ٣٠٥ .

(٢١) انظر ص ١١٨ ، ٣١٠ ، ٣٣٢ .

(٢٢) انظر ص ١٧٥ .

(٢٣) الناس في بلادى ، الرحلة ، ص ٤٤ .

(٢٤) انظر ص ٦٨ .

(٢٥) انظر ص ٧٥ .

(٢٦) انظر ص ٧٨ .

(٢٧) انظر ص ٨٢ .

(٢٨) انظر ص ٧٥ .

(٢٩) الناس في بلادى ، مرتفع أبدأ ، ص ٨٩ .

(٣٠) الدكتور/ سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، دار الفكر العربى ، الطبعة الثانية (١٤٠٤ - ١٩٨٤) ص ٦٥ .
وعن التعريف بالمعادلة واستخداماتها انظر ص ٥٩ وما بعدها .

(٣١) المرجع السابق ، ص ٦٥ .

(٣٢) الناس في بلادى ، الملك لك ، ص ٥٨ ، ٥٩ .

(٣٣) الناس في بلادى ، رسالة إلى صديقه ، ص ٧٨ .

(٣٤) اللغة ، ترجمة عبد الحميد الدواخل ومحمد القصاص ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ص ٢٠١ .

(٣٥) Fleischer, Wolfgang-Michel, Georg, Stilistik der deutschen Gegenwartssprache, Leipzig (1977), S.101.

(٣٦) المرجع السابق ص ١٠٢ .

(٣٧) المرجع السابق ص ١٠٣ .

(٣٨) أقول لكم ، كلمات لا تعرف السعادة ، ص ١١٥ .

(٣٩) أقول لكم ، الحرية والموت ، ص ١٦٩ .

(٤٠) الناس في بلادى ، أناشيد الغرام ، ص ٧٠ .

(٤١) شجر الليل ، فصول منتزعة ، ص ٤٧ ، ٤٨ .

(٤٢) الأعمال الكاملة ، ديوان أنشودة المطر ، سبروس في بابل ، ص ٤٨٣ .

(٤٣) الناس في بلادى ، أبى ، ص ٢٣ ، ٢٤ .

(٤٤) الناس في بلادى ، أبى ، ص ٢٦ .

(٤٥) تأملات في زمن جريح ، حديث في المقهى ص ٣١٩ ، ٣٢٠ .

(٤٦) الناس في بلادى ، رحلة في الليل ، ص ٧ .

(٤٧) الناس في بلادى ، رحلة في الليل ، ص ٨ .

(٤٨) الناس في بلادى ، سافلتك ، ص ٩٤ .

(٤٩) الناس في بلادى ، السلام ، ص ٣٤ .

(٥٠) Seidler, S. 148 .

(٥١) الناس في بلادى ، السلام ، ص ٣٣ .

(٥٢) أحلام الفارس القديم ، أغل من العيون ، ص ٢٤٠ .

(٥٣) الناس في بلادى ، رسالة إلى صديقه ، ص ٨٠ .

(٥٤) الناس في بلادى ، أناشيد غرام ، ص ٧٦ .

(٥٥) الناس في بلادى ، الملك لك ، ص ٥٨ .

(٥٦) أقول لكم ، كلمات لا تعرف السعادة ، ص ١١٥ .

(٥٧) أحلام الفارس القديم ، أحلام الفارس القديم ، ص ٢٤٣ .

(٥٨) الناس في بلادى ، الملك لك ، ص ٦٠ .

(٥٩) أقول لكم ، العائد ، ص ١٣٤ .

(٦٠) أحلام الفارس القديم ، أغنية الليل ، ص ٢٠٠ .

(٦١) الناس في بلادى ، هجم النار ، ص ١٥ ، ١٦ .

(٦٢) أقول لكم ، الظل والصلب ، ص ١٥٣ .

(٦٣) الناس في بلادى ، الحزن ، ص ٣٧ .

(٦٤) أقول لكم ، العائد ، ص ١٣٥ .

(٦٥) أحلام الفارس القديم ، أغل من العيون ، ص ٢٣٩ .

(٦٦) شجر الليل ، ٤ أصوات ليلية ، ص ٨٥ .

(٦٧) شجر الليل ، ٤ أصوات ليلية ، ص ٨٢ .

(٦٨) أحلام الفارس القديم ، الحب في هذا الزمان ، ص ٢٢٢ .

(٦٩) أقول لكم ، الحب ، ص ١٦٢ .

(٧٠) الناس في بلادى ، أغنية حب ، ص ٦٨ .

(٧١) أحلام الفارس القديم ، الصمت والجناح ، ص ٢١٧ .

(٧٢) شجر الليل ، ٤ أصوات ليلية للمدينة المثالة ، ص ٧٩ .

(٧٣) شجر الليل ، البحث عن وردة الصقيع ، ص ٢٥ .

(٧٤) تأملات في زمن جريح ، عود إلى ما جرى ذلك المساء ، ص ٢٨٩ ، ٢٩٠ .

(٧٥) انظر ديوانه ، دار العودة ، بيروت (بدون تاريخ) شاعر الشهور ، ص ٣٧٠ .

(٧٦) انظر وراء الغمام ، الأعمال الكاملة ، دار الشروق ، طبعة أولى (١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م) ، ص ٩٧ .

(٧٧) ديوانه ، شرح وتعليق الدكتور شاهين عطية ، دار صعب ، بيروت (بدون تاريخ) ، ص ٩٦ .

(٧٨) ديوانه ، تحقيق عمر محمد الأسعد ، دار الفكر ، طبعة أولى (١٩٦٩) قصيدة (= في) ١٣ بيتاً (= ب) ٣ صفحة (= ص) ١٥٩ .

(٧٩) ديوانه ، ١٤/٢١/١٦٩ .

(٨٠) وراء الغمام ، ص ١١ .

(٨١) ديوانه ، بشرح الإمام أبى نصر أحمد بن حاتم الباهل ، صاحب الأصمى ، تحقيق الدكتور عبد القدوس أبو صالح ، دمشق .

(١٩٧٢ - ١٩٧٣) ، ٣٠/١٤/٩٨٩ .

- (١٢٩) من مقالة: موسيقى الشعر، التي ترجمها الدكتور محمد النويهي في كتابه (نقضية الشعر الجديد، مكتبة الحانجي، ودار الفكر، طبعة ثانية (١٩٧١)، ص ١٩).
- (١٣٠) المرجع السابق ص ٢١.
- (١٣١) المرجع السابق ص ٢٢.
- (١٣٢) انظر دراسة لي في هذا الموضوع بعنوان: لغة الحياة اليومية وتأثيرها في البناء اللغوي للشعر الحر، مجلة إبداع، العدد السابع، يوليو (١٩٨٦)، ص ٣٥ - ٣٥.
- (١٣٣) تأملات في زمن جريح، استطراد أعتذر عنه ص ٢٨٢.
- (١٣٤) الناس في بلادى، هجوم التار، ص ١٦.
- (١٣٥) تأملات في زمن جريح، مرثية رجل تائه، ص ٣١٠.
- (١٣٦) أحلام الفارس القديم، مذكرات الملك عجيب بن الحصب، ص ٢٥٩.
- (١٣٧) أحلام الفارس القديم، مذكرات الملك عجيب، ص ٢٥٩.
- (١٣٨) تأملات في زمن جريح، مرثية رجل تائه، ص ٣١٠.
- (١٣٩) تأملات في زمن جريح، مرثية رجل تائه، ص ٣١٠.
- (١٤٠) تأملات في زمن جريح، مرثية رجل تائه، ص ٣١٠.
- (١٤١) انظر أمثلة ص ٨، ٧، ١٣، ١٢٦.
- (١٤٢) الناس في بلادى، رحلة في الليل، ص ١٢.
- (١٤٣) الناس في بلادى، شفق زهران، ص ٢٠.
- (١٤٤) الناس في بلادى، السلام، ص ٣٤.
- (١٤٥) أقول لكم، من أنا؟ ص ١٥٩.
- (١٤٦) شجر الليل، وقال في الفخر، ص ٩٣.
- (١٤٧) أقول لكم، الحب، ص ١٦١، وانظر أمثلة أخرى: الناس في بلادى، رسالة إلى صديقه، ص ٨٢.
- (١٤٨) ديوانه، دار صادر - بيروت (١٩٦٦)، ص ٢٥.
- (١٤٩) المرجع السابق، ص ١٠٦.
- (١٥٠) نفسه، ص ١٧٠.
- (١٥١) وهي الكلمات التي يرتبط معدل تكرارها بموضوع العمل اللغوي ذاته، ولا تمثل ميلا أسلوبيا أو نفسيا: Ullman, Stephen, Meaning and Style, p. 73.
- (١٥٢) الناس في بلادى، أغنية حب، ص ٦٧.
- (١٥٣) نقضية الشعر الجديد، ص ١٠٥.
- (١٥٤) المرجع السابق، ص ١٠٥.
- (١٥٥) Ullmann, Stephen, Op. cit., p. 61.
- (١٥٦) الناس في بلادى، شفق زهران، ص ٢٢.
- (١٥٧) Fleischer-Michel, Stilistik, S. 168.
- (١٥٨) المرجع السابق، ص ١٦٨.
- (١٥٩) الناس في بلادى، هجوم التار، ص ١٤ - ١٥.
- (١٦٠) فندريس، اللغة ص ١٩٩.
- (١٦١) أحلام الفارس القديم، مذكرات الملك عجيب بن الحصب، ص ٢٥٥.
- (١٦٢) تأملات في زمن جريح، يا نجمي... يا نجمي الأوحدي، ص ٣٣٣.
- (١٦٣) شجر الليل، تأملات ليلية (المقطع الثالث)، ص ١٥.
- (١٦٤) الناس في بلادى، لحن، ص ٦٤.
- (١٦٥) أقول لكم، العائد، ص ١٣٤.
- (١٦٦) أقول لكم، الظل والصلب، ص ١٤٩.
- (١٦٧) انظر في تفصيل ذلك: Fleischer und Michel, Stilistik, S. 170.
- (١٦٨) أقول لكم، أقول لكم ١ - من أنا؟ ص ١٥٨.
- (١٦٩) الناس في بلادى، أب، ص ٢٣.
- (١٧٠) الناس في بلادى، أب، ص ٢٣، ٢٤.
- (١٧١) شجر الليل، تأملات ليلية، ص ٢١، ٢٠، ١٩.
- (١٧٢) شجر الليل، تأملات ليلية، ص ١٢.
- (٨٢) الشوقيات، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ج١ (١٩٧٠): صدى الحرب، ص ٤٢.
- (٨٣) أقول لكم، أغنية خضراء، ص ١٢٦.
- (٨٤) أقول لكم، الألفاظ، ص ١٢٠.
- (٨٥) تأملات في زمن جريح، استطراد أعتذر عنه، ص ٢٨٣.
- (٨٦) Behrmann, Alfred, Einführung in die Analyse von Versteinen, 2., Auflage, Sammlung Metzler Bd. 89, Stuttgart (1974) S. 53.
- (٨٧) انظر مثلا: أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، شرح وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ج ٢، ص ٢٢٠، ٢٥٨، ٢٧٠، ٢٨٦ وقارن: التلخيص في علوم البلاغة، للفرزيفي، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ص ٢٩٥.
- (٨٨) أحلام الفارس القديم، أغنية إلى الله ص ٢٠٨.
- (٨٩) Ullmann, Stephen, Meaning and Style, Oxford (1973) p. 60.
- (٩٠) شجر الليل، تقرير تشكيل عن الليلة الماضية، ص ٩٨.
- (٩١) أحلام الفارس القديم، أغنية إلى الله، ص ٢٠٥، ٢٠٦.
- (٩٢) أقول لكم، العائد، ص ١٣٤.
- (٩٣) الناس في بلادى، سأقتلك، ص ٩٦.
- (٩٤) أحلام الفارس القديم، رسالة إلى سيدة طيبة، ص ٢٢٤.
- (٩٥) أقول لكم، أغنية خضراء، ص ١٢٧.
- (٩٦) الناس في بلادى، السلام، ص ٣٣.
- (٩٧) الناس في بلادى، الحزن، ص ٣٩.
- (٩٨) الناس في بلادى، سأقتلك، ص ٩٧.
- (٩٩) أحلام الفارس القديم، أهل من العيون، ص ٢٣٩.
- (١٠٠) تأملات في زمن جريح، استطراد أعتذر عنه، ص ٢٨٣.
- (١٠١) أقول لكم، كلمات لا تعرف السعادة، ص ١١٥.
- (١٠٢) شجر الليل، ٤ أصوات ليلية، ص ٧٩.
- (١٠٣) أحلام الفارس القديم، رسالة إلى سيدة طيبة، ص ٢٢٤.
- (١٠٤) الناس في بلادى، السلام، ص ٣٣.
- (١٠٥) أحلام الفارس القديم، أغنية إلى الله، ص ٢٠٦.
- (١٠٦) الناس في بلادى، سأقتلك، ص ٩٧.
- (١٠٧) أحلام الفارس القديم، لوركا، ص ٢٢٩.
- (١٠٨) ديوانه: ١٠/١٥/٣١٥.
- (١٠٩) ديوانه، تحقيق الدكتور إحسان عباس، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت (١٩٦٣)، ١٣/٥/٤.
- (١١٠) ديوانه، ص ٢٦١، ٢٨٨.
- (١١١) ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد طاهر الجبلاوي، دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب (٥٣) (١٩٧٧)، ص ٥٤، ١٦١.
- (١١٢) ديوانه، ص ٧٨.
- (١١٣) ديوانه: ٢٤/١٨/٨.
- (١١٤) شجر الليل، ٤ أصوات ليلية للمدينة الثالثة، ص ٨٣.
- (١١٥) أحلام الفارس القديم، أغنية إلى الله، ص ٢٠٨.
- (١١٦) أحلام الفارس القديم، الخروج، ص ٢٣٦.
- (١١٨) تأملات في زمن جريح، زيارة الموت، ص ٣١٤.
- (١١٩) تأملات في زمن جريح، انتظار الليل والنهار، ص ٣٠٤.
- (١٢٠) أحلام الفارس القديم، مذكرات الصوفي بشر الحافي، ص ٢٦٦.
- (١٢١) تأملات في زمن جريح، زيارة الموت، ص ٣١٦.
- (١٢٢) تأملات في زمن جريح، انتظار الليل والنهار، ص ٣٠٢.
- (١٢٣) أحلام الفارس القديم، أغنية إلى الله، ص ٢٠٧، ٢٠٨.
- (١٢٤) الناس في بلادى، رحلة في الليل، ص ٨.
- (١٢٥) أقول لكم، القديس، ص ١٧٦.
- (١٢٦) أحلام الفارس القديم، الصمت والجناح، ص ٢١٧، ٢١٨.
- (١٢٧) أقول لكم، القديس، ص ١٧٧.
- (١٢٨) الناس في بلادى، رحلة في الليل، ص ٨.

ملاحم الأورفية ومصَادرها في شعر أدونيس

على أحمد الشرع

١١- أدونيس والأورفية اتفق عدد من نقاد الشعر العربي المعاصر على أن أدونيس كان واحداً من الشعراء التمزويين ، نسبة إلى أسطورة تموز إله الخصب . و «الشعراء التمزويون» مصطلح نقدي ساد في الدراسات النقدية المصاحبة لحركة الشعر العربي المعاصر . ضمن مصطلحات نقدية أخرى قصد منها بيان الولاء الفكري والفني للشعراء . ومع أن هذا المصطلح قد ظهر في إطار اتجاهات فكرية محددة ، إلا أنه اكتسب الشهرة والرواج ، إلى درجة أصبح معها قادراً على احتواء عدد من أشهر الشعراء العرب المعاصرين من جهة ، ودافعا للدارسين والنقاد إلى تعقب الظاهرة التمزوية وملاحظها في الشعر العربي المعاصر من جهة أخرى . وقد أشار جبرا إبراهيم جبرا في هامش كتابه «النار والجوهر» إلى أنه أول من أطلق هذه التسمية على الشعراء : أدونيس وبدر شاكر السياب وخليل حاوي ، وأنه تبعه فيها بعد نقاد آخرون لحل أهمهم الدكتور أسعد رزوق في كتابه «الأسطورة في الشعر العربي المعاصر»^(١) . والحقيقة أن أسعد رزوق في كتابه المشار إليه كان قد نقل هذا المصطلح ليأخذ حجم الظاهرة ، وذلك لتبعه ملاحم الأسطورة التمزوية في عدد كبير من قصائد الشعراء : خليل حاوي ، وبدر شاكر السياب ، وأدونيس ، ويوسف الخال ، وجبرا إبراهيم جبرا^(٢) . ولعل من النقاد الآخرين الذين تابعوا الظاهرة التمزوية في الشعر العربي المعاصر الدارس نذير العظمة ، في مقالته المنشورة بالإنجليزية بعنوان «الحركة التمزوية وتأثيرات» . س إليوت على بدر شاكر السياب^(٣) . ولكاتب هذه الدراسة مساهمة في هذا المجال ، فقد تتبع أثر أسطورة تموز ونظيرتها أسطورة الفينيق على أبنية القصيدة الأدونيسية^(٤) .

والقضية المطروحة هنا لا ترتبط بشرعية هذا المصطلح النقدي ، أو بإنكار وجود الظاهرة التمزوية في شعر أدونيس بخاصة ، والشعر العربي المعاصر بعامة ، بمقدار ما ترتبط بالتخوف من طغيان الحديث عن أسطورة تموز على جوانب أسطورية أخرى مارست تأثيرها في الشعر العربي المعاصر بعامة ، وفي شعر أدونيس بخاصة . ولعل أبرز هذه الجوانب الأسطورية التي أغفلها النقاد ما جاء من أسطورة أورفيوس ، أو ما جاء من وحى الحركة الأورفية التي بنيت أصلا على معطيات هذه الأسطورة . وكاتب هذه الدراسة لا يود أن ينزلق في تيه التصنيفات التي من شأنها أحيانا أن تُلغى الواقع الموضوعي للشعر العربي المعاصر ، أو من شأنها أيضا أن تُلغى خصوصية الشعراء العرب في تجاربهم الشعرية . ومع ذلك ، وفي ضوء دراسة عدد كبير

* لا يرغب الدارس أن يكرر ما كتبه عن أسطورة أورفيوس وأصولها ، والحركة الأورفية التي قامت عليها ، قد استوفيت هذه القضايا في دراسة قدمت للمؤتمر العرب الثاني للأدب المقارن ، المقفود في دمشق (٦ - ٩) تموز ١٩٨٦

من أعمال أدونيس الشعرية ، فإنه يمكن القول إن أدونيس شاعر أورفي بمقدار ما هو شاعر تموزي ، إن لم يكن أكثر إيغالا في الأورفية منه في التمزوية . والحقيقة أن كون أدونيس أورفيا أو تموزيا لا يهم كثيرا على مستوى التأثير العام بأسطورة أورفيوس أو تموز ، فالأسطورتان متقاربتان ، بل متداخلتان ، وهما تعدان لدى كثير من الدارسين نظائر متماثلة . وما هو أكثر أهمية في تأكيد الجانب الأورفي في شعر أدونيس هو فتح نوافذ جديدة على شعر أدونيس لاستجلائه وكشف مصادره ، ومن ثم لتفسيره : مضامين وأخيلة وأبنية . فالأورفية بأصولها وتطوراتها اللاحقة توفر للدارس العربي منافذ إضافية تمكنه من تحليل شعر أدونيس ، وفهم الخلفية الفكرية والجمالية التي أسهمت في تشكيل قسط كبير من تجاربه الشعرية .

بدأت علاقة أدونيس بأسطورة أورفيوس في وقت مبكر من إنتاجه الشعري ، ولعلها تزامنت مع علاقته بالأساطير الأخرى* . فعمل سبيل المثال كان أبرز توظيف لأسطورة فينيق ونظيرتها تموز قد ظهر في قصيدة

أجعل الهواء أنية للبحور
والغيوم أهداباً للأرض
والمطر أجراماً وخواتم^(٧) .

فهذا الوصف الخارق يذكر بوصف أوفيد لأورفيوس في كتابه
التحوليات ، حيث جعل منه المغي القادر على سحر الطبيعة ،
والتغلب على صنوف الحقد والعداء ، بغناؤه وموسيقاه :

« وهكذا غنى أورفيوس
تتبعه الوحوش الضاربة
والصخور والأشجار تتبعه مسحورة
..... »

وحالا صويت* نحو غم أورفيوس رحما
لكن الرمح لم يخلف أثرا
وصويت أخرى حجرا ، لكن الحجر أخذ بموسيقى
أورفيوس فحط عند قدميه ، وكأنه يسأله العفو^(٨) .

وأدونيس لا يعتمد كثيرا عن الوصف الذي قدمه أوفيد لنهاية
أورفيوس ، وإخفاقه في استرجاع يورديس ، كما لا يعتمد كثيرا عن
النتائج الفكرية والصوفية المستخلصة من تقرير أوفيد لها يخص عقم
الوجود البشري مع حتمية الموت ، ولها يخص المصير الفاجع الذي
لقبه أورفيوس ورسم رأسه في نهر الميرون :

« قيثارك الحزين ، أورفيوس
يعجز أن يغفر الحميرة
يمهل أن يصنع للحبيبة الأسيرة
في قفص الموق سرير حب يحن أو زندين أو صغيرة
يموت من يموت ، أورفيوس
والزمن الراكض في هنيك
يكبو ، وفي يديك
ينكسر القيثار
ألمحك الآن على الضفاف
رأسا ، وكل زهرة غناء
والماء مثل صوت
أسمعك الآن ، أراك ظلا
يفر من مداره
ويبدأ الطواف^(٩) . »

ويتكرر المضمون الشعري نفسه في مكان آخر من شعر أدونيس :
أورفيوس/الرحمة يبحثون عن ذبيحة/قل لرأسك أن يطفو مركب
أغنيات على النهر ، وامنحهم نعمة أن يروك/الوباء جالس مقبم لا
يطرده إلا صوتك ، إلا دمك/أورفيوس ، أورفيوس . . .^(١٠) .

ومما يلاحظ أن أدونيس لم يكتف باقتفاء آثار أوفيد في بيان
الدلالات العامتين في أورفيوس الأسطوري ، أي أورفيوس الفنان
المغامر ، وأورفيوس المعجوز الفاشل ، بل اقتفى آثاره وسار في ظله في
تفصيلات جزئية كثيرة . ولعل أهمها تصويره لحادث مقتل أورفيوس ،
وقذف رأسه في النهر ، فقد أسهب أوفيد في الحديث عن مشهد قتل
أورفيوس على يد النساء ، وفي وصف الأسلحة التي استخدمتها . وقد

* الإشارة هنا إلى إحدى النساء اللواتي هاجمن أورفيوس وقتلته في النهاية .

« البعث والرماد » ، المؤرخة في أيار ١٩٥٧ ، في حين وظفت أسطورة
أورفيوس في قصيدة قصيرة بعنوان « أورفيوس » في عمله الشعري
(« أغاني مهيار الدمشقي » الصادر في عام ١٩٦١) . وفي هذا العمل
الشعري نفسه وردت إشارات إلى أسطورة ميزيف في قصيدتين :
« الأخرون » و « الصخرة » . وقد اتصف تعامل أدونيس مع هذه
الأساطير في بداية إنتاجه بالتوظيف المباشر لمضامينها . أما في المراحل
المتأخرة من هذا الإنتاج فقد تطور تعامله معها إلى حد بعيد ، بحيث
أصبحت هذه الأساطير تكمن بعيدا في الأعماق الخلفية لقصائده .

والمتتبع للملامح الرئيسية لأورفيوس الأسطوري في شعر أدونيس
يلاحظ أنها برزت بشكل بين في قصيدتين قصيرتين هما : « أورفيوس /
أغان مهيار الدمشقي » ، و « امرأة أورفيوس / المسرح والمرايا » ، وفي
عمل شعري درامي طويل نسبيا هو : « الرأس والنهر / المسرح
والمرايا » . حل أنه يلاحظ أن الملامح الحقيقية للأورفية ، وتأثير هذه
اللامح على شعر أدونيس ، قد انتشرت في زوايا شتى من أعماله
الشعرية ، بحيث أصبحت خلفية أساسية لا يمكن الاستغناء عنها في
فهم هذا الشعر أو في تحليل مضامينه وأخيلته .

ولعل أبرز المصادر التي اتكأ عليها أدونيس في رسم صورة أورفيوس
الأسطوري هو الشاعر الرومان أوفيد Ovidius (٤٣ ق . م - ١٧ م)
في كتابه « التحولات » The Metamorphoses . والمقارنة بين ملامح
أورفيوس في شعر أدونيس وملاحه في شعر أوفيد تكشف قيمة ما قدمه
الأخير في هذا المجال . فأول ملامح أورفيوس في شعر أدونيس ، التي
برزت في قصيدة « أورفيوس » ، أغاني مهيار الدمشقي / تكاد تكون صورة
مطابقة لأورفيوس أوفيد ، فأورفيوس أدونيس مثله مثل أورفيوس
أوفيد : عاشق فقد عشيقته فراح يبحث عنها في صالم الموت
ليسترجعها :

« عاشق اندرج في عتبات الطريق
حجرا غير أني أضى »
إن لي موعدا مع الكاهنات
في سرير الإله القديم
كلما في نهر الرياح
وغنائى شرار
إنى لغة لإله يحىء
إنى ساحر الغبار^(١١) .

وشبه بهذا ما قاله في « أقاليم النهار والليل » :

« وليدخل » -

يقتنص الروح وحراسها في المغيب نزولا إلى الممالك
السفل^(١٢) .

وصور أدونيس أورفيوس مغنيا ساحرا بصور لا يتبعد كثيرا عن
الصور الخارقة التي قدمها أوفيد :

« ومرة صرت

عاصفة - مزمارا بآلاف الثقوب ، يغنى لنفسه بين نفسه
والفضاء

وتنتحب في ثغوبه روح الدنيا ،

كنت وأنا أغنى

وجدت هذه المضامين الأوفيدية طريقها إلى شعر أدونيس بتخرجات مختلفة ؛ ففي الفقرة الشعرية التالية تلاحظ مضامين أوفيد وأوصافه ، وكل ما فعله أدونيس هو استبدال شخصية مهيبار ؛ بشخصية أورفيوس وهي الشخصية التي تقمصها أدونيس في عمله الشعري «أغان مهيبار الدمشقي» :

«تقدفي أصواتكم بالحجار
أصواتكم فوق جبيني دم ، حول جبيني غبار
أصواتكم حصار»^(١١) .

ويشير أدونيس في الفقرة التالية إلى استخدام النساء لحراب الفلاحين التي استخدمت في قتل أورفيوس :

«اثقبوا جبيني ، قيدوني
وخذوا حربة وانحرون
مزعقون ، كلوني»^(١٢) .

ويبدو في المقطع التالي المضمون الخاص بتفطير جسد أورفيوس أشلاء ورديه في الحقول :

«جسد مغروس في البرية
والنهر دم والموجة نور»^(١٣) .

وتتكرر في شعر أدونيس الصور الخاصة بمسيرة الرأس المقطوع في نهر هبروس ؛ وهو المشهد الذي وصفه أوفيد بقوله : «وحمل نهر هبروس الرأس والقيثار اللذين انحدرتا بطفوان مع تيار النهر . وكان القيثارة يصعد الحانة الحزينة ، في حين كانت الضفاف تردد صدى تلك الألحان»^(١٤) . لقد تردد هذا الوصف في شعر أدونيس ، حيث وجد فيه مصدرا غنيا يستمد منه سموره ومضامينه . وبما ورد لديه في هذا الصدد قوله :

«الراعي (من بعيد)

شبح عن يساره

تركض عن يمينه الضفاف

والأرض وجه امرأة

تطوف/والطواف/تفاحة»^(١٥) .

ومثل ذلك قوله :

«المحك الآن على الضفاف

رأسا ، وكل زهرة غناء

والماء مثل صوت»^(١٦) .

وقوله التالي الذي يستبدل فيه بوجه أورفيوس وجه مهيبار :

«وجه مهيبار في الماء يسطع كالجوهر

لم يعد غير صوت

والحقول المزامير ، والنهر الحنجرة»^(١٧) .

ويأت أدونيس على الصورة والمضمون نفسيهما في الفقرة الشعرية التالية :

نعرف/الرأس/وحوش ماء/تجيء في السيل/وفي الضفاف

تطوف غابات من القبور/وانتهت الأجيال/وما انتهى

المطاف/»^(١٨) .

ومن المواقف البارزة التي التفتي فيها أدونيس مع أوفيد موقفه من مسألة العداء بين النساء وأورفيوس ، وما تضمنه هذا العداء من

دلالات رمزية خاصة بالعلاقة بين الأنثى والذكر ، أو بين الحياة والموت ، بوصفه حصيلة نهائية لهذه العلاقة . فقد أكد أوفيد علاقة العداء بين أورفيوس والنساء ، تلك التي انتهت بقتله على أيديهن . والإنجازات المستنتجة من هذه العلاقة واضحة جدا في شعره ؛ فقد مثلت النساء عنصر التثبيت بالحياة ، في حين مثل أورفيوس الجانب السواحي لعبثية التناسل والاستمرار في الوجود المشروط بحتمية الموت^(١٩) . وقد أجاد أدونيس قراءة هذا الجانب من أسطورة أورفيوس كما خرجها أوفيد . وعلى غرار ما صنعه أوفيد أكد أدونيس الدلالات المرافقة للعداء بين أورفيوس والنساء ، أي مسألة الصراع بين الحياة والموت ، وذلك في حوارته الشعرية «الرأس والنهر» . ويمثل شخصية أورفيوس في هذه الحوارية كل من : الراعي ، والجوقة ، والرأس ، في حين مثلت المرأة شخصية النساء التراقيات في أسطورة أورفيوس :

«الراعي (بلهجة طيبعية) :

حلمت أن رأسا/في النهر

(تقاطعه امرأة ، وتسأله بسخرية ناعمة) :

هل سمعته يغني

كرأس أورفيوس

تذكر أورفيوس؟»^(٢٠) .

(الراعي من بعيد) :

تسبح عن يساره

تركض عن يمينه الضفاف

والأرض وجه امرأة

تطوف/والطواف/تفاحة

امرأة (تتناول حصاة كالتفاحة تقدمها إلى شاب ١ يجلس قريبا) :

هذه لحظة الدخول إلى الهوة المستنيرة

(يتعانقان وهو يأخذ الحصاة . يتمددان ويتهامسان)»^(٢١) .

ومعنى أدونيس في تصوير موقف أورفيوس الخاص بإحساسه بمعبث استمرار الدورة الوجودية التي لا تنتهي في عالم الأشكال :

«الرأس :

غارقا تحت جلدي

لابسا ملحه وشحوبه

قمرا كنت والرؤوس

صور ومرايا

ومشت فوق الحقول

مشت تحق الفؤوس

.....

ذاكر جثة البلاد

وتقاطيعها الحجرية

ذاكر جذوة التفتت في سلم الرماد

والطريق النحيل وأشراكه القمرية»^(٢٢) .

ومقابل هذه الصور التحولية التناسخية المعتمدة لمثل النساء (المرأة) الجانب المتشبه بإشراق الحياة ودوامها :

« ينبغي أن أسافر في جنة الرماد

بين أشجارها الخفية

في الرماد الخواتيم والماس والجزء الذهبية» (٢٧)

فهذا المقطع يجسد فكرة المغامرة أو التضحية من أجل الإنقاذ أو الخلاص . وقد ألف أدونيس فيه بين شخصية الفينيقي الذي كان ، كما تقول الأسطورة ، يبحر في عالم النار « أن أسافر في جنة الرماد » ، وشخصية أورفيوس الذي أبحر مع المغامرين Argonauts للبحث عن الكنز (الجزء الذهبية) (٢٨) التي عدت رمزا للتطلع إلى الأهداف السامية وتحقيقها (٢٩) .

وفي مكان آخر جاء النص الشعري التالي الذي يجمع فيه أدونيس بين شخصية أورفيوس وأدونيس (أو ثموز) وشخصيته هو - أي أدونيس - على صعيد واحد :

« يلزمي الخروج من أسمائي

أسمائي غرفة مغلقة / جب غائب

على إسبر ، على أحمد سعيد ، على سعيد ، على أحمد إسبر ، على أحمد سعيد إسبر

بصارح ، يتكسر كالبلور

وأدونيس يموت

والهواء شقائق وأعراس في جنازته

أورفيوس :

الرعاة يبحثون عن ذبيحة . قل لرأسك أن يطفئ

مركب أغنيات على النهر ، وامنحهم نعمة أن يروك .

الرباء جالس مقيم لا يطرده إلا صوتك - إلا دمك ،

أورفيوس : أورفيوس» (٣٠)

وفي مكان ثالث تتردد الظاهرة نفسها ، فمما قاله في « مفرد بصيغة الجمع » المقطوعة التالية :

« رقعة من تاريخ سرى للموت

يستعير ، يتكرر حكايات ، يجرح كواحلها

ويتابع خيط الدم ، ينظر إلى الزمن يتحطم بين يديه ،

إلى المكان يتوشح بحطامه

يلتفت وراءه

أنصاب وثمانيل تحمل حروفا

أورفيوس

أدونيس

يتحقق أنها نظائره وأسماءه

من / السيمياء / والشرق » (٣١) .

ويلاحظ أن أدونيس حاول في بعض نماذجه الشعرية أن يمزج بين أسطورة أورفيوس من جهة ، وأسطورة إيكاربوس Icarus والقصص الديني من جهة أخرى . فمما ذكره أوفيد عن خاتمة أورفيوس أنه عندما قطع رأسه وقذف به في نهر هبروس ، انحدر الرأس مع تيار النهر ، واستقر قريبا من جزيرة لزبوس ، وهناك فارق شيخ أورفيوس الرأس ونزل إلى العالم الأسفل - أي عالم الموت - مفيدا من خبراته السابقة عندما غامر ليسترجع يوريندايس (٣٢) . وقد أخذ أدونيس فكرة مفارقة الشيخ - أي الروح - للرأس ، ولكنه بدل أن يجعله ينزل إلى العالم الأسفل جعله يطير في الفضاء . ومما قاله أدونيس مجسدا هذا المعنى ما

« امرأة » (حاضنة الشاب) :

زمن الحب في دمي / لخب لا يميل

لون صدرى جزيرة / لون ثديى مرجل

لك عيناي مرفأ / لك فخذاي جدول

والغبار الذي يلف ذراعيك يحمل

لى بلاد ومحمل » (٣٣) .

والحقيقة أن أدونيس ينفذ من مصدر أورفي آخر في تعميقه لمسألة العدا بين أورفيوس والنساء (أو الحياة والموت) . ولعله أفاد بما جاء في جمهورية أفلاطون ، حيث نسب إلى إر Er قوله إنه ، بينما كان يشاهد الأرواح تعد من جديد للدخول عالم الحياة بعد مدة تطهير طويلة ، لاحظ أن روح أورفيوس اختارت أن تجسد في جسد البجعة Swan (نوع من الأوز) ، وذلك لأن أورفيوس رفض العودة إلى الحياة مجددا من خلال النساء اللواتي أهلكته (٣٤) . وقد لاحظ جوثري Guthrie أن كراهية أورفيوس للنساء ربما كانت تعود إلى أسباب أعمق ، مرتبطة بدين أورفي ينطوي على كراهية النساء وتمجيد العزوبة (٣٥) .

ومما لا شك فيه أن أدونيس أخذ حصيلة المواقف الأورفية في مسألة العدا بين أورفيوس والنساء (أو بين الذكر والأنثى ، أو بين الحياة والموت) وبلورها في صور ومواقف نابذة من واقع تجربته الحضارية ، ومن أبعاد زمانية ومكانية تتناسب وهذا الواقع . ولهذا بدا أورفيوس في شعر أدونيس رافضا لفكرة الدخول في عالم الحياة ومعاودة معاناتها ، للأسباب التي يبينها في القطعة الشعرية التالية :

« الجوقة (بما يشبه الترتيل) :

لأن في أعماقنا بقية

من خلد التاريخ

من غيلانه الخفية

مات

لأن العالم اختصاب

وأرضنا أضحية :

(صمت ، موسيقى هادئة) .

.....

الجوقة (بترتيل) :

صوت من الماء ، يقول الصوت :

مات

لكى ينهى عهد الموت » (٣٦) .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن أدونيس في رسمه لملاح أورفيوس كان ، شأنه شأن الشعراء الأورفيين الآخرين ، قد حاول أن يخرج أورفيوس إخراجا خاصا ، سامحا لنفسه أن يمزج ملاحه مع ملاح شخص أسطوري آخرى ، أو أن يضيف إليه شيئا من خلفيته الحضارية الخاصة ، أو أن يمزج معه لتصبح شخصية أورفيوس وشخصية الشاعر متألفتين أو مندمجتين . ولعل أبرز الشخصيات الأسطورية التي حاول أدونيس أن يؤلف بينها وبين أورفيوس هي شخصية الفينيقي (أو نظيره : ثموز وأدونيس) . ولعل من النماذج الشعرية التي تمثل هذا المزج قصيدة «زهرة الكيمياء» . فمما جاء في هذه القصيدة قول أدونيس :

جاء في حوارته الشعرية «الرأس والنهر» :

«وكان موق طائرا

حورم في حميلة الغرابة

وطار» (٣٣).

والحقيقة أن فكرة طيران الروح ، كما هو معروف ، مرتبطة بالفصص الديني . لكن مسألة ارتباط الطيران بالموت لها جذور أسطورية أيضا ؛ فقد ارتبطت بدلالات رمزية ذات صلة بأسطورة إيكاربوس Icarus الذي جسد في تحليقه في الفضاء فكرة المعجز الكامن في الإنسان . فعندما صعد إيكاربوس إلى السماء قريبا من الشمس ، كان قد جسد فكرة السمو ، ولكنه في الوقت نفسه قد جسد فكرة الانهيار ؛ لأن الأجنحة التي طار بها كانت مربوطة إلى جسده بالشمع (٣٤) . وقد لاحظ المهتمون بالدلالات الرمزية للأساطير أن فكرة الطيران قد ارتبطت بالتحول (أو الموت) .

فما أشار إليه J.S.Kirk في كتابه «معنى الأسطورة ووظيفتها» ، أن جلدجاش رفض باحتقار عرض عشثار للصدقة لأنها كانت تحول عشاقها إلى طيور (والإشارة هنا إلى عشيقها تموز) (٣٥) . ولعله من الإنصاف الإشارة هنا إلى أن السياب كان قد وظف مثل هذه الصور والقرائن لجسد فكرة ارتباط الطيران بالموت ، وذلك في عدد من قصائده ، وبخاصة قصائده في وفية ؛ فقد كشفت هذه القصائد عن نزعة أورفية واضحة ، كما ذكر فيها اسم إيكاربوس صراحة (٣٦) .

والحقيقة أن أدونيس لم يقتصر على الافادة من أسطورة أورفيوس كما قدمها أوفيد بل أفاد بشكل أكبر من الحركة الأورفية المثلثة للتصورات الفلسفية والصوفية والفنية التي قامت أصلا على معطيات هذه الأسطورة ؛ فقد وجد فيها مصدرا ثريا للتصورات والأخيلة ، ووجد فيها تشجيما على المضي في أجوائه الشعرية الغريبة ، التي لا تقل عن غرابة تصورات هذه الحركة . والقسم المتبقى من هذه الدراسة سيخصص لبحث أثر الحركة الأورفية ، قديمها وحديثها ، على شعر أدونيس ، وسيركز بشكل خاص على أثر الشاعر الألماني ريلكه في هذا المجال .

فن التصورات الأورفية الملاحظة في شعر أدونيس تصوراتهم حول بداية الوجود ونظرية الخلق . وعلى سبيل المثال كان الأورفيون القدماء يتصورون أن الزمن قد وجد قبل وجود هذا العالم ، ومنه ولدت الفوضى والأثير ، ومع مرور الزمن أنتجت «الفوضى» (Chaos) بيضة مشعة ذات لون فضي أبيض ، وهي كذلك أنتجت فانيز Phanes ، البطل في نظرية الخلق الأورفي (٣٧) . وفي تخريج آخر للأورفيين القدماء ، جاء تأكيداً للعامل الجنسي في نظرية الخلق ، أن الريح ضاجعت الإلهة الليل ذات الأجنحة السوداء ، فوضعت بيضة أودعتها رجم الظلام ، ثم فقس البيضة إله الحب إيروس Eros الذي يسميه البعض فانيز Phanes . وقد بعث هذا الإله الحركة والحياة في الكون . ووصف هذا الإله بأنه ينطوي على الذكورة والأنوثة معا وخلق هذا الإله الأرض والسماء والشمس والقمر (٣٨) .

وقد صاغ أرسطوفانيس هذه التصورات الأورفية بشكل ساخر في مسرحية الطيور :

«أيها الرجال الموجودون أسفل في صورة باهتة سنخبركم

بأمور سامية عن مولد الآلهة وعن الفضاء والظلام الأولين . كان في البدء فضاء وظلام وليل وتارتاروس الشاسع الكئيب . ولكن الأرض لم تكن موجودة ولا السماء ولا الهواء . حتى ولدت أخيرا في صدر الظلام السحيق بيضة حبلى فيها دوامة الريح وباضها الليل الأدكن الريش . ومن هذه البيضة ، بينما تدور الفصول ، خرج الحب المدهش المثالي ، الحب البراق الجريء الذهبي الأجنحة كعاصفة جامعة متألقة ساطعة ، ففقسنا الحب باندماجه في تارتاروس الفسيحة مع الفضاء المظلم الداجي ، ونقلنا إلى فوق بوصفنا أول نتاج للحب ، وصعدنا إلى النور لأول مرة .

لم يكن هناك أي جنس من البشر إطلاقا حتى جعل الحب الكون مندجا . بعد ذلك اختلطت جميع الأشياء بعضها ببعض في حب ، فخرجت الأرض والسماء ، والبحر المتراعى الأطراف ، ومعشر الآلهة (٣٩) .

لقد وجدت هذه التصورات الأورفية طريقها إلى شعر أدونيس في أعماله الشعرية ، وبخاصة في «كتاب التحولات والهجرة» و «المسرح والمرايا» و «مفرد بصيغة الجمع» . ولعل هذه التصورات هي المعين الأول للقارئ العربي إذا أراد أن يفهم كثيرًا من أخيلة أدونيس الغريبة ، أو إذا أراد أن يبرز وجودها في شعره . فوصف أدونيس التالي للزمن ، أو تصوراته عن بداية الوجود ، قد لا يفهم إلا إذا كان القارئ على اتصال بمثل هذه الخلفية الأسطورية :

« في البدء كان النهر

كان حطام الزمن المكسور

يصهر في تنور

من غضب الأمواج

كان الجمر (٤٠) .

وستظل النماذج الشعرية التالية حازبة عن فهم القراء ما لم توضع تصورات أرسطوفانيس السابقة في الحسبان ، مع الالتفات إلى اللمسات الشخصية الساخرة التي يضيفها أدونيس على هذه التصورات :

« في البدء كانت عثة

تبيض في ثياب » (٤١) .

وقوله في مطلع «مفرد بصيغة الجمع» :

« لم تكن الأرض جسدا ؛ كانت جرحا

أخذ الجرح يتحول إلى أبوين والسؤال يصير فضاء

أخرج إلى الفضاء أيها الطفل

أخرج على

.....

أخرج إلى الفضاء أيها الطفل

في البدء كان الهباء ، انفتحت فيه الأشكال والصور » (٤٢) .

ويبدو أدونيس في تركيزه على الجنس بوصفه المدخل الأول للخلق ، مدينا إلى التصورات الأورفية ؛ والمضامين الدينية الواردة في النص التالي قد خرجت من خلال المنظور الأورفي :

« في البدء كان الهباء ، انفتحت فيه الأشكال والصور

حواء تنزل في حوض

نسيح / في / منى / القمر

أورفيوس» ، ففي هذه السوناتة يوظف ريلكه كل العناصر الأسطورية الأساسية في أسطورة أورفيوس . فأورفيوس هو الفنان الرباني الذي سحر الوجود بموسيقاه ، وهو الذي ناصبته النساء العداوة وقضت عليه باستثناء رأسه وقيثاره اللذين ظلّا يرددان ترانيمهما على الدوام . فريلكه بهذا التوظيف لا يزيد شيئا عما قدمه أوفيد في كتابه التحولات . قال ريلكه :

« بيد أنك أيها الرباني ، ظللت بصوتك حتى النهاية
وحيثما كنت محاصرا بحشود باخوس الشريرات الحفريات
انبثق صوتك لتتعالى موسيقاك الجميلة بإحكام
على أصوات الشريرات المدمرات
ما جرأت واحدة منهن على تحطيم رأسك وقيثارك »
بيد أنهن تكالبن عليك بغيط ، وكل الأحجار المديبة التي
صورتها نحو قلبك تحولت (إلى حجارة) ناعمة الوقع
لدى ملاستها لك ، وغدت كلها أسماعا تصفى لموسيقاك .
وفي النهاية لقد سحقناك وحطمتك مدفوعات بحقدهن ،
في حين كانت ترنيماتك الموسيقية تسحر الأسود
والصخور والشجر والطير . . . » (٤٦) .

ولعل اللبسة الشخصية الخاصة التي يضيفها ريلكه إلى المادة الأسطورية في هذا السياق هي إشارته إلى أن الشعراء هم ورثة أورفيوس ، فقيد الطبيعة ، وأنهم الآن - بسبب غيابهم وفقدانهم - القادرون على سماع الترنيمات السحرية الصادرة عن الطبيعة ، كما أنهم المعبرون عنها بفهم :

« أنت أيها الإله المفقود ، أنت الأثر اللامتناهي
فقط لأن الأعداء مزقوك وشتوك
أصبحنا الآن المستمعين و (أصبحنا) فم الطبيعة
الذي يعبر عنها » (٤٧) .

وقريب من هذا التوظيف المباشر لمادة الأسطورة القديمة ما جاء في السوناتة الثالثة عشر من الجزء الثاني (٤٨) ، حيث يحرص ريلكه أورفيوس على اللحاق بيوريديس والالتقاء بها في عالم الأبدية ، وهو الحلم الذي طالما تشوف إليه أورفيوس الأسطوري :

« كن سابقا كل وداع ، كأنه وراك
كالثناء الذي يزول الآن ؛
إذ بين الشتات شتاء لا نهائي
يحتمله قلبك .

أبدا كن ميتا مع يوريديس - اصعد أكثر غناء
اصعد أكثر ترنما ، عائد إلى العلاقة الصافية
هنا بين الأشياء الزائلة ، وفي أرض الصيرورة
كن كأسا مغنية ؛ كأسا تحطمت من الغناء » (٤٩) .

ومن التحويلات البسيطة التي يقدمها ريلكه على مضامين الأسطورة الأصل تأكيد العنصر الرباني في الأسطورة القديمة ، فغناء أورفيوس الأسطوري الذي كان يسحر الجمادات والأحياء هو من طبيعة ربانية خاصة ، لا يقوى عليه إلا إله . أما الإنسان فإنه سيظل عاجزا عن التغلغل في ثنايا الغناء الدقيقة ، وإذا غنى فغناؤه يبقى مجرد رغبة أو وسيلة لاستدراج منفعة أو شيء يهوى تحقيقه . وبسبب عجز الإنسان عن اقتحام الوجود من خلال هذا الغناء الرباني سيظل دائما يتطلع إلى

اخرج إلى الفضاء أيها الطفل
خرج العاشق إلى عشيقته يجامعها للمرة الأولى
يتقدمه إله يهيم السرير
ترافقه إلهة تفك زناها » (٤٣) .

وعند أدونيس إلى المزج بين التصورات الأسطورية الأورفية الخاصة بالخلق وظهور الحياة وبين قضية الخلق الفنى الخاصة بالخلق من خلال التعامل مع اللغة . والنموذج التالي الذي يتحدث فيه عن بداية الكون وظهور الحياة يجسد هذه الظاهرة :

« كان اسمها يسير صامتا في غابات الحروف
والحروف أقواس وحيوانات كالمحمل
وكان الهواء راکعا والسما محدودة كالأبدى
فجأة أورق نبات غريب واقترب الغدير الواقف وراء
الغابات » (٤٤) .

٢ - الأورفية بين ريلكه وأدونيس .

الشاعر الألماني رينر ماريا ريلكه (١٨٧٥ - ١٩٢٦) Rainer Maria Rilke خبير من يمثل النزعة الأورفية بروحها المعاصرة التي تجمع بين الملامح الأسطورية القديمة ورؤيا الشاعر الفكرية الخاصة . وقد تجسدت النزعة الأورفية لدى ريلكه في عمليتين شعريتين متداخلتين هما : مراثى دوينو Duino Elegies ، و أغنان إلى أوفيسوس Sonnets to Orpheus . وقســد بين ريلكه في ملاحظاته حول هذين العمليتين السبب في تأليفهما ، كما بين العلاقة أو التداخل بينهما ، وأشار بشكل واضح جدا إلى ارتباط «أغان إلى أورفيوس» بخاصة بحادثة موت فتاة صغيرة في عيد رأس السنة ، وهو الأمر الذي يوحى بالعلاقة بين هذا العمل الشعري وموت يوريديس زوجة أورفيوس الأسطوري ، التي كانت السبب المباشر في ظهور الحركة الأورفية القديمة :

« إنه ليهشني أن لا تساهم «أغان إلى أورفيوس» في فهم المراثى ، برغم أنها - وهي لا تقل صعوبة عنها - تشتمل على الفكرة الجوهرية نفسها ، التي قدمتها المراثى . لقد بدأت المراثى مع عام ١٩١٢ ، ومضيت في تأليفها على شكل شذرات في أسبانيا وباريس حتى سنة ١٩١٤ ، وانقطعت عن التأليف فيها بسبب الحرب ، ثم استأنفت الكتابة فيها حتى أنهيتها مع عام ١٩٢٢ . لقد كان الشروع في تأليف المراثى الجديدة ، كما كان الانتهاء منها قد تم قبل كتابة «أغان إلى أورفيوس» ، مع أن العمليتين فرضا نفسيهما على في الوقت نفسه . وكان الشروع في كتابة «أغان إلى أورفيوس» قد بدأ دون إرادة مني ، وذلك بسبب وفاة فتاة في سن مبكرة وقد كان ارتباط تأليف «أغان إلى أورفيوس» مع موت الفتاة سببا في الاقتراب من المنبع الأساسي لأصل العمليتين ، فهذا التزامن دافع آخر من الدوافع التي تجعلنا نشارك بحقي الأموات الذين ذهبوا والذين سيأتون ، نحن المنتسبين إلى هذه الأرض وإلى هذا الزمن لا يعوقنا ، ولو للحظة ، عالم الزمن ، ولنا محجوزين بأطره . نحن باستمرار ننساب إلى أولئك الذين سبقونا ، وأولئك الذين يأتون - ظاهريا - بعدنا » (٥٥) .

ولعل أوضح توظيف لمضامين أسطورة أورفيوس لدى ريلكه هو ما يلاحظ في السوناتة السادسة والعشرين من القسم الأول من «أغان إلى

إله الوجود المطلق ليضفى عليه الحركة (أو التحول) بين قطبي الوجود المادى (الأرض) ، والروحانى المتسامى (أى النورانى) :

« إله قادر على ذلك . ولكن قل لى كيف

يقوى الإنسان على اللحاق به عبر القيثارة الضيق ؟

عقله متصدع ولا معبد لأبولو على تقاطع طريقى قلبه .

الأغنية ، كما تعلمها ، ليست رغبة

ولا استدراجا لشيء يمكن تحقيقه فى النهاية

الأغنية وجود (ووجود) سهل بالنسبة للإله

ولكن متى يتحقق وجودنا نحن ؟ ومتى

يسبغ الله علينا الأرض والنجوم

أيها الفنى - ليس ذاك ما نحب ، حتى ولو تصعد

الصوت من داخلك ليفتح فمك - تعلم

كيف تنسى الأغنية المفاجئة : لأنها سوف تتلاشى

الغناء الحقيقى نفس مختلف

إنه نفس من أجل ذاته

إنه حبى (تفرج) فى الله . إنه ربيع » (٥٠) .

والحقيقة أن الفكر الأورفى لدى ريلكه فى «أغان إلى أورفيوس» و «مرائى دوينو» لا يتجسد من خلال هذه التوظيفات المباشرة لبعض ملامح أسطورة أورفيوس الأصل ، بل فى التعبير عن الفكرة أو الرمز الجوهري الذى يمثله هذه الأسطورة ، أى فكرة اختراق الحاجز الفاصل بين عالمى الحياة والموت ، لمعانقة الأبدية التى تتشكل منها . فأورفيوس الأسطورى الذى اجتاز النهر الفاصل بين عالمى الحياة والموت يجسد بمنطق أسطورى محض فكرة تكامل الوجود بوجهيه : الحياة والموت . وهذه الفكرة نجددها محورا أساسيا فى عمل ريلكه المشار إليهما . فمما كتبه ريلكه ردا على أسئلة من مترجم عليه البولندى ، جاء ما يلى :

«نحن أبناء هذه الأرض وهذا الزمن (الحاضر) ،

لسنا - ولو للحظة - مقيدى بعالم الزمن ، ولسنا

محدودين بآطره . إننا - دولما نوقف - ننساب

لتواصل مع أولئك الذين سبقونا ، وأولئك الذين -

ظاهريا - يأتون بعدنا . . . » (٥١) .

وفى السياق نفسه قال : «إن تأكيد أن الحياة والموت هما شيء واحد شأن أساسى من شؤون المرائى ، والاعتراف بواحد وإنكار الآخر هو تحديد يسوق إلى نفى الأبدية . الموت هو الوجه الآخر للحياة ، الوجه الذى يختفى فى الجهة الأخرى : علينا أن نحقق الروى الكامل بوجودنا ، الذى هو أرضنا ، فى مجالين غير منفصلين» (٥٢) .

ولعل اللمسة الخاصة ، والإيجابية ، التى يضيفها ريلكه إلى تصور الاختراق الأورفى الأسطورى ، هو تحديده لطبيعة هذا الاختراق ، أو هذا الانتقال ، فعملية التحول ليست مجرد انتقال آلى من عالم إلى آخر ، أى من الحياة إلى الموت ، أو من الموت إلى الحياة ، فكل تحول أو انتقال تجربة وجودية خاصة ، تضاف إلى تجارب الذين تحولوا مثلنا فى عالمنا الأرضى : «فمن خلال تشكيلاتنا الترابية ، ليس بالمعنى المسيحى ، بل بمعنى وعينا الأرضى - الدينيسى - المبارك ،

لا بد أن نقدم ما نراه أو ما نلمسه الآن إلى ذلك الدوران الواسع الأوسع إن الطبيعة ، أى الأشياء التى نتحرك من خلالها ، والأشياء التى نستخدمها ، مؤقتة وهالكة ، ولكن مادامنا موجودين هنا فإنها - أى أشياء الطبيعة - تمتلكنا ، وإنها تشاركنا معرفة أحزاننا وسرورنا ، كما كانت سابقا محل ثقة أسلافنا . من هنا فإنه من المهم ، ليس فقط أن لاندوس على كل شيء أرضى ونحفره ، بل علينا - ذلك لأنها تشاركنا زمينتنا - أن نقبض على هذه الظواهر وهذه الأشياء وأن نحولها (يستخدم ريلكه كلمة «تحول» بمعناها التناسخى) بتفهم محب وواع . نحوها ؟؟ نعم ، لأن من واجبنا أن نطبع فى أنفسنا هذه الظواهر الأرضية المؤقتة الغائية ، ذلك لأن وجودها الجوهري سوف يظهر فىنا بشكل غير مرئى . إننا نحلُ اللامرئى . إننا ننتزع بجنون المرئى من حسله (أى الظاهر من هذا العسل) لنجمعه فى القفبر الذهبى العظيم الذى لا يرى . إن «مرائى دوينو» ترينا عمل هذه التحولات الدائمة للمحبوب من المرئى المحسوس إلى اللامرئى الحيوى المتذبذب فى طبيعتنا ، التى تقدم ترددات جديدة إلى محاولات الكون المتذبذبة (ولأن العناصر المختلفة فى الكون لا تزيد عن كونها درجات متفاوتة من التذبذب فإننا - بهذه الطريقة - لسنا فقط فى صدد إعداد قوى جديدة من نوع روحانى خاص ، بل - ربما - فى صدد إعداد مواد جديدة ، معادن جديدة) . وهذا النشاط التحولى معزز بشكل فردى ، ومحث عليه من خلال الاختفاء السريع من هذا الكثير المرئى ، الذى لا يبدو أنه سيبديل» (٥٣) .

وهذه الملاحظات الثرية ، التى اضطر ريلكه إلى تقديمها بسبب الصعوبة القصوى التى استشعرها قراؤه فى عملية : «أغان إلى أورفيوس» و «مرائى دوينو» ، هى خلاصة لكثير من قصائده المنشورة فى هذين العمليتين . لقد أكد ريلكه فى هذين العمليتين فكرة التحول فى عالم الأشكال ، وهى الفكرة التى عدت محورا أساسيا من محاور الفكر الأورفى القديم . ومن أمثلة قصائده التى تؤكد هذه الفكرة ، والتى ترتبط ارتباطا مباشرا باسم أورفيوس ، السوناتة الخامسة من الجزء الأول :

« لا تقم نصبا تذكاريا له

دع الوردة تزهر كل عام من أجله

ذلك لأنه أورفيوس فى تحولاته فى هذا وهذا » (٥٤) .

والتحول ، بالنسبة لريلكه ، هو القانون العام الذى يستوعب الكون فى إطاره ، فالكون فى تحول دائم مستمر . لكن هناك فى إطار هذا التحول العام تحولات ذات مدى أضيق ، تستوعب الكائنات والأشياء فى إطار التحول الكون العام . فالكائنات والأشياء تتحول لتحقق ذاتها ، ولتتدرج فى سلم التسامى الأكثر شفافية :

« كذلك يتحول العالم سريعا

كأشكال الغيوم

هائلا للأزلى القديم

فوق التحول والمسير

أبعد وأكثر حرية » (٥٥) .

وفى خضم حركة التحول فى الأشكال تسود روح كلية توحد بين الكائنات المتحولة ، وكل كائن له زمنه الخاص الذى يستوعب فى الزمن الكلى المطلق :

لأن المكان لا يزول ، المكان الذي
بنعومة تخفونه ، ولأنكم وراء هذا
تتحسسون البقاء النقي . هكذا تترقبون الأبدية
تقريبا من العناق (٥٩) .

ومثل الأورفيين القديما يؤكد ريلكه فكرة تصعد الأنسا في سلم
التحول المتسامي ، أو العلو إلى الفضاء الخارجي ، فتخسر الأنا في
نزوعها هذا خواصها التي اكتسبتها في دورة وجودها الأرضي :

« أما الأشياء الجميلة
فمن يقوى على إبقائها ، فاستمرار بين الظهور
على وجهها ويزول ، كالندى من عشب الصباح
هكذا يفترق عنا مالنا ، كالحرارة من طعام
ساخن . آه ، أيتها الابتسامة ، إلى أين ؟ أيتها النظرة
المقلوبة .

يا موجة القلب الزائلة الدافئة والجديدة ،
ويل ، إننا كل هذا . أما للفضاء الذي ننحل فيه
طعمنا (٦٠) .

ولعله من هذا المنطلق يمكن فهم أقوال ريلكه الخاصة بالتداخل مع
الفضاء الخارجي ، فالفضاء ، كما هو الحال لدى الكتاب الأورفيين ،
وبخاصة كما جاء عند هيروقليطس والفيتاغوريين (٦١) ، يمثل مرحلة
التسامي الأخيرة التي تتوجه إليها الأنا :

« الفضاء الخارجي باستمرار يتداخل بصفاء مع وجودنا
يتوازن معه ، في حين ينبثق وجودي بلفاف .
«كم من هذه الفضاءات قد أصبح متداخلا معي
وكم من الأرياح غدت وكأنها ابن لي
هل تعرفني ، أنت أيها الفضاء الممتلئ بالأمكن
التي كانت مرة أمانكي
أنت مرة لحاء ناعم ، ومرة محيط لكلمات وأوراقها (٦٢) .

ومن المنطلق نفسه نفهم أقوال ريلكه الخاصة بالتداخل مع الملائكة
بوصفهم كائنات من هذا العالم المتسامي :

« وهل يسلك الملائكة
فقط بمألم ، بما يفيض عنهم
أم أن هذا يحدث أحيانا ، وكأنه في غفلة منهم
قدر ضئيل من وجودنا عندهم ؟ وهل نحن
نكاد نمتزج في ملاحظهم ، كالغموض في وجوه
النساء الحبابي
إنهم لا يعون هذا
نتيجة لعودتهم المحمومة إلى أنفسهم (٦٣) .

والحقيقة أن معنى الملاك ، في شعر ريلكه ، يقترب من معنى الشبح
في معناه الأورفي القديم . فالملاك بمفهوم الشبح قد يعنى الجوهر الحي
الذي ينفذ من شكل إلى شكل في سلسلة التحول اللامتناهي .
فالملاك ، أو الشبح ، هو الممثل ، أو اللاعب ، الذي يتمم
الأشكال - على خشبة مسرح الوجود :

« وعندما أحس بالرغبة
في أن أنتظر أمام مسرح اللعبة ، كلا ،

« أتني على الروح تلك التي تستطيع أن توحد بيننا
وذلك لأننا حقيقة نعيش في الأشكال
وبخطوات قليلة نمر عقارب الساعة
جنبنا إلى جنب مع يومنا المطلق (٥٩) .

والكائنات المتحولة المسافرة في حركة لا نهائية في عالم الأشكال لا بد
أن تنظم مدة ما في عالم التراب - الموت - لتثري الثربة ، عبيد
لانطلاق حيوات جديدة ، دواما حسابان للمعاناة التي تعانيها في هذه
الحركة :

« علينا أن نتعامل مع زهرة وورقة جنب وثمره
إنها لا تتكلم فقط لغة السنة الواحدة
من الظلمة ينبثق التجل ذو الألوان
ممتلكا شعاع غير الموت الذين يبعثون الحياة
في التراب

ما الذي نعرفه عن إسهامهم في هذا ؟
لقد مضى زمن طويل وهم يعجنون التراب بنخاعهم
ويتخللون ، ويتخللون عجينة التراب بنخاعهم الحر
والسؤال الوحيد هو : هل يفعلون ذلك عن طيب خاطر
أم أن هذا ثمرة أتعاب العبيد المثلين
تندفع إلى الأهل ، ملتصقة بنا ، إلى أسيادهم
هل الأسياد هم أولئك الذين يتعانقون
مع الجذور ، ويمسحوننا بفيضهم هذا
الشيء الهجين المتخلق من القوة البكر والقبلات (٥٧) .

وراء كل كائن «أنا» أو «جوهر» أو «ذات» خاصة تتداخل مع
ذوات الآخرين ، ولذلك تبدو أحيانا كأنها على معرفة أوصلة بها :

«إننا نستشق حالنا خارجا وبعيدا
من جلوة إلى جلوة نعطي رائحة أخف
وفي الحقيقة طالما يقول واحد منا : مالنا ؟
إنك تمكث في دمي ، وهذه الغرفة ، وهذا الربيع
ملآن بك لكن ما الفائدة ، إنه غير قادر على أن
يبقينا

فنحن نزول فيه وحوله (٥٨) .

ويأت ريلكه على جوهر الفكر الأورفي الخاص باستمرار الوجود في
إطار من المعاناة بين قطبي الحياة والموت ، من خلال عملية التوالد
والتناسل . وخلافا لما جاء عند أوفيد ، الشاعر الروماني الذي جعل
أورفيوس ، بامتناعه عن الزواج ، ينجح من الدخول في ميكانيكية
الوجود أو الظهور من خلال الجنس أو الزواج ، فإن ريلكه رأى أن
استمرارية الوجود لا تتحقق إلا من خلال التلاصق والعناق . فمن
خلال إيماني - التزاوج - ينتقل المكان ويترام في الكائنات التي تنقله
هي كذلك وتخفيه بنعومة . والأبدية لا تتحقق إلا من خلال هذا
العناق الذي يهيئ الفرصة لرحيل الأنا ، حالما يبدأ الآخر بتشكيل
فيها :

« أنتم الذين تزولون فقط لأن الآخر
يقوى . أنتم اسألكم عنا . إنني أعرف
لماذا تتلاقون بمثل هذه السعادة
ذلك لأن العناق يستمر

بل أحق فيها مليا حتى لتخطى نظرى في النهاية ،
ملاك هناك في هيئة لأهب يظهر ويرفع الستار
وعندئذ يتحد ما فسخناه
دائما بوجدنا . عندئذ يطلع
من فصولنا سير
التحول بأكمله ، متخطيا وجودنا
يلعب الملاك عندئذ « (٦٤) » .

وقد خلص ريلكه ، من خلال تأكيد فكرة التداخل الحاصل من
السفر في عالم التشكل ، والمتجه دائما نحو التصعد والتسامي - خلص
إلى بلورة فكرة التمرنى أو مرحلة المرأة . فالسفر في عالم التشكل ،
والدخول في دورة التجليات ، يتحولان في النهاية إلى مرآة . والمرأة في
هذا السياق تعنى الشكل الذى يتجل من خلاله الكائن ، «الأنثى»
القابعة وراءه ، في لحظة زمنية ما ، وفي مكان ما . والشكل هنا غير
مرتبط بالوجود الحيوى للأنثى أو الجوهر ، فهو أى شكل تتجل فيه الأنثى
في تنقلها أو سفرها في عالم الأشكال بين إطارى الظهور - الحياة -
والكمون - الموت أو التحجر « (٦٥) » . وفي الفقرة التالية يجسد ريلكه
عملية التحول التى يمر فيها الكائن الحى ، فعل مستوى الوجود
الإنسانى تتمثل هذه العملية في التحول من مرحلة الحيوية والانفعال
(السعادة والمواظب . . .) إلى مرحلة المادة المتحجرة (سلاسل
الجبال) ، وأخيرا إلى مرحلة المرايا (مرحلة التجلى والكشف) :

« أيها السعداء منذ الزمن الباكر ؛ يا عاشقى الخلق ؛
سلاسل الجبال ؛ أيها السلاسل بلون الفجر الوردى
منذ القدم ؛ يا لقاح الألوهة
ومفاصل الضوء ؛ أيها الممرات والدرجات والعروش ؛
يا أجواء الحقيقة ، ويا دروع السعادة ؛
أيها العواطف العاصفة الأخاذة ؛ وفجأة
عل حدة : المرايا ، تلك التى تخلق من جديد
في وجوها سحرها المتيق عنها -
لأننا نحن ، عندما نشعر ، نتبخر . آه « (٦٦) » .

وفي مسيرة الكائن ، أو الأنثى القابعة فيه ، تفقد العيون ما أبصرته ،
وما وعته الأنثى المبحرة في عالم التجليات :

« ما أبصرته العيون مرة في الوهج الذى تفعم
بطيئا في المواقف - وهج عيون الحياة -
قد فقد إلى الأبد

والأرض آه - من يعرف خسائرها « (٦٧) » .

والمرأة تختزن التجليات التى بدأ فيها الكائن ، أو الأنثى القابعة فيه :

« كما هو الحال أحيانا ، حيث تقبض الورقة (التي تمت للثى)
عل الضربة الصحيحة من يد السيد ، فإن المرايا
غالبا ما تختزن الابتسامة المقدسة ، المشبعة بشغور
الصبايا ، عندما يتأملن وحيدات طلوع الصباح « (٦٨) » .

والمرايا - بهذا المعنى - هى الشاهد الوحيد عل مرور الكائن في
عالم التجليات ، وهى الجزر الماثلاث في الزمن السرمدى ، والفراغ
اللامتناهى :

« المرايا عل معرفة بحقيقتك عل نحو لم يعرفه أحد من قبل
أنتن (المرايا) فجوات في الزمن ، مملوءات بلا شىء

إلا بقرب الغربال
أنتن (المرايا) المبعثرات القاعة الفارغة
عندما يقتحم الظلام طاهيا كالغابات « (٦٩) » .

لكن مرحلة التمرنى أو المرأة ليست عامة للكل ، كما يرى ريلكه ،
فهى مرحلة لا يدخلها إلا الخاصة أو من هو مهيأ لها . ولعل ريلكه
يرجع ، مرة أخرى ، إلى فكرة التسامى الأورفية ، وهى الفكرة التى
تتضمن أن التسامى بعيد المثال ، لا يصل إليه إلا من استطاع التطهر
في العالم المادى الثقيل :

« أحيانا تكن (المرايا) مملوءات رسما (لوحات)

قليلة تبدو أنها دخلت عالمكن

وقد صددتن الآخرين عنكن في حياء

ولكن أجملهن سوف يبقى ، وعل مرأى من خدودهن

المصنونات يتغلغل نرسيس الطليق « (٧٠) » .

والشىء الجوهرى الذى يميز أورفية ريلكه هو الطابع الوجودى
الواضح ، الذى يجعل لأفكاره قيمة خاصة ، بحيث تبعده عن الحس
العبرى أو العدمى . وفي الصفحات القليلة السابقة أشير إلى الإضافة
الجوهرية التى تضيفها الدورات الجديدة في عالم التحول المستمر إلى
الخبرة الإنسانية أو المادة المتجددة . لكن الشىء الأكثر أهمية في أورفية
ريلكه هو هذا الإحساس بالتمييز الإنسانى في خضم الدورة المتعددة
بلا نهاية ، فالإنسان ، برغم كونه خاضعا لدورة التجدد والفناء أو
الانتقال ما بين التراب والسماء ، يبقى متميزا عن بقية الكائنات
الأخرى :

« آه يا شجرة الحياة ، متى يجين الشتاء ؟

نحن لسنا متشابهين ، لسنا كأسراب الطيور

حارفين ، مسبقين ومتأخرين

نرتفع بأنفسنا إلى الرياح

ونسقط عل مستنقع بلا شفقة .

فنحن نرى الإزهار والتيس في وقت واحد

وفي مكان ما مازال الأسود تسير

ونجهل كل ضيق مادامت في عزها « (٧١) » .

الحس الوجودى لدى ريلكه يتميز عن الإحساس المعتم الذى قدمه
الأورفيون القدماء ، وبخاصة أوفيد ، فالرعب من مواجهة المصير -
الموت - للمرة الثانية ، والسير في نهر الدم الإلهى القديم ، لا يثنى ،
في رأى ريلكه ، الأنثى القابعة وراء الكائن - الإنسان - عن التورط في
لعبة الحياة ، والتنقل في عالم الأشكال :

« بل إنه يريد أن يظهر ، وبخفة يعود نفسه

عل قلبه الدافئ ، حيث يقبض عل ذاته ويبدأ هناك « (٧٢) » .

فالأنثى ، أو الجوهر القابع وراء حركة التشكل ، يعود نفسه عل
الرعب والخوف ، ويتألف معها ، لمعايشة تجربته الخاصة ، وليخلق
تاريخه الخاص ضمن الزمن اللانهائى من تاريخ أسلافه :

« هو الجديد الخائف ، كيف بدأ يتشرب

بالحوادث الداخلية ذات المستوى المميت

منحنيا إلى الحد الأقصى ، ورازحا تحت النمر الخائف » .

الفكر الأورفي ، بل تتعدى ذلك إلى درجة التقارب في الرؤيا الفلسفية الشاملة ، وفي الأسلوب الشعري ، وفي الصور الشعرية الجزئية . ولعل هذا التقارب راجع إلى الاتفاق في الاتجاه الفلسفي العام لدى الاثنين ، وبخاصة في إطار تيار الفلسفة الوجودية . فأدونيس - بحكم تخصصه في دراسته الجامعية الأولى - كان حل صلة بهذا التيار الفلسفي ؛ ولعل ريلكه كان قد اجتذبه بآرائه وشاعريته . والجدير بالذكر هنا أن ريلكه كان واحدا من الشعراء والمفكرين الغربيين الذين حازوا اهتمام جيل أدونيس وأصدقائه . ولعل أدونيس كان حل صلة مباشرة بشعر ريلكه ، سواء من خلال الترجمات ، أو من خلال ما نشره ريلكه نفسه في اللغة الفرنسية .

ومن الأشياء التي تستوقف الدارس أن أورفيوس أدونيس ، الذي أبرزت ملاحظته في القسم الأول من هذه الدراسة ، شبيه - إلى حد بعيد - بأورفيوس ريلكه . وما يذكر هذا التشابه في رسم صورة أورفيوس أقوال أدونيس التالية :

«غارقا تحت جلدي
لابساً ملحه وشعويه
غير أني كلام الطبيعة
عاليا عاليا كالجبال ...» (٧٦)

«بغثة صار بيبي وبين الطبيعة
لغة ورسائل ؛ صار الهواء
درجا ، صرت أمشي
سالحا في ثياب الطبيعة» (٧٧)

فهذا الوصف يذكر بوصف ريلكه الذي عد فيه أورفيوس فقيد الطبيعة ، وجعل من الشعراء ورثة له ، يتحدثون بلسانه .

ومن جوانب الاتفاق بين أدونيس وريلكه تلك الجوانب المتعلقة برؤية وضع التجربة الإنسانية في الوجود ؛ فقد أكد ريلكه تاريخ الرعب الكامن في الذاكرة البشرية من جراء ممارسة الإنسان للتجربة الوجودية . وتعبير «نهر الدم الإلهي» الذي تكرر في شعره له - في هذا السياق - دلالة خاصة . ومثل هذه الرؤية للتجربة الإنسانية واضح جدا في شعر أدونيس :

«تفتح الأرض خطاها معي
- مع غضب الأرض ، هواها ، سطوحها الخشبية
والدم السيد ، الدم الأمر ، الطالع من حفرة الزمان
القضية» (٧٨)

«من أين أتيت ؟
- من أرض الموت ، من أجران الدمع أتيت» (٧٩)

«كيف أتيت
جئت في قافلة الرعب ورايات الجنون
في بقايا فأسى المنكسرة
مرهقا يحمل تاريخ الغصون» (٨٠)

ومسيرة الإنسان في شعر أدونيس هي مسيرة الإنسان نفسها في شعر ريلكه ؛ إنها التنقل في الأشكال ، والتحول اللانهائي بين قطبي الحياة

وأحب ترك بريته ، وغرور
جلوده في بداية قوية

حيث ولادته كان قد خطاها ، عاشقا
هبط في الدم الأكثر قدما ، في الأودية السحيقة
حيث الرعب لم يزل شعبان من آباءه
وكل غيف عرفه ، أوما إليه ، وكأنه حل اتفاق معه .

«بل المرعب ابتسم له ونادرا
ما ابتسمت هذه العلوية ، أيتها الأم ، وكيف
بإستطاعته ألا يحب الحياة التي ابتسمت له . قبلك
أحبها ؛ إذ عندما رحت تحمليه
كانت حياته في المياه منحلة ؛ المياه التي تجعل البذرة
أخف» (٧٣)

ومثل الوجوديين الآخرين لا ينكر ريلكه طابع العداء الذي يتحتم حضوره في إطار احتكاك الكائنات .. (البشر) واقترابهم من تخوم بعضهم بعضا :

«أما نحن ، فعندما نظن أننا صوب هدف ما بكلينا
نحس بالآخر يضغط علينا . العداء
أول ما يصيبنا . ألا يقترب
المحبون أبدا
إلى التخوم ، واحدكم بالآخر ، ويمنون
أنفسهم بالمسافة ، والبيت
حسانا نشعر بذلك ؛ فالإنسان بوضوح
شديد معنا ، نحن الذين لا نعرف من حدود الشعور
الأسطحة الخارجى» (٧٤)

وأخيرا فإن أورفية ريلكه الوجودية تتجسد في إصراره على المواجهة ، برغم الرعب والعداء ، وبرغم عبثية التنقل بين الأشكال ؛ ففي مسرح الوجود هناك الكثير الذي يستحق البقاء والتضحية :

«لا أريد هذه الأقمعة نصف الملائة
أفضل اللعبة ؛ إنها مليئة . سأحتمل
الجسد والشريط ووجهها الخارجى . إننى قاعد هنا
حتى لو انطفأت الأنوار ؛ لو
قيل لي ما من شيء آخر - حتى لو هب من المسرح
الفراغ مع النسمة الداكنة
ولو لم يظل من آباءى الموتى
أحد معي ، ولا زوجة ، حتى
ولا ولد بعينه السمراء التي تحول .
مع هذا سأبقى ؛ فهناك أبدا شيء للمشاهدة» (٧٥)

لقد تبين للدارس في القسم الأول من هذه الدراسة مدى صلة أدونيس بالتصورات الأورفية القديمة لدى أوفيد بخاصة ، ولدى الحركة الأورفية بعامة . والجزئية المتبقية من هذا القسم الثانى مختص لكشف العلاقة بين أدونيس والأورفية الحديثة ، ممثلة في الشاعر الألمان ريلكه .

إن الصلة بين أدونيس وريلكه لا تقتصر على مجرد الاشتراك العام في

والموت ، أو بين الحجر والنور :

« مهيار

جسر إلى المهبوط حتى السحر والشقاء

في الجسد الأرضي ، أو في جسد السماء

..... جسدى هنا ، جسدى هناك ساحر

صوت يثن بلا صدى

يرتاد يفتح المدى

هو المدى

فصلته جارحة البروق عن الدمع اللزج الهزيل

جسدى قباب الأرض ، والنهر المسافر ، والنخيل» (٨١).

ويتفق أدونيس مع ريلكه في تصور أن الصلة وثيقة جدا بين الحياة والموت ، وأن الفرق بينهما أبسط مما يظن . فقول ريلكه : «إننا دوغما توقف نسبنا لتواصل مع أولئك الذين سبقونا ، وأولئك الذين - ظاهريا - يأتون بعدنا» (٨٢) ، أو قوله : «الموت هو الوجه الآخر للحياة ، الذي يمتص بالجهة الأخرى» (٨٣) ، يعد نظيرا لقول أدونيس الذي صاغه بكثافة التصوير الشعرى :

« لو قبلتم الحجار ، لو شهدتم -

فتحت كل حجر غدِير

من دمه

والزمن المعصر الملان

بجرحه ربابه*»

غنت ، فكل نخلة خريف

يكي

وكل صخرة سحابة» (٨٤).

ويؤكد أدونيس أن يوظف تصورات ريلكه نفسها ، الخاصة بالمسافة بين التحجر والنمو . فالتساؤل الذي طرحه ريلكه عن سر نشوء الحياة ، وتصوره أنها آتية من «الموت الذي يبعثون الحياة في التراب» ؛ الموت الذين «قد مضى عليهم زمن طويل وهم يعجبون الشراب بنخاعهم ، ويتخللون عجيته بنخاعهم ...» (٨٥) - هذه التصورات نفسها تأتي عند أدونيس بتحوير بسيط :

« ليدخل (أى الشبح)

تحمله المسافة المنقوعة كالخل ، فيما تحت العشب وقشرة التراب

المسافة المزروعة بالتداء وجثث الصوت

المسافة المحفورة في الحلايا الأرضية ، حيث تحول طبقات

الصخر أرائك ومخاطات» (٨٦).

«سكنت كل عتبة

ألفت بين الصخر والنبات» (٨٧).

والفرق بين ريلكه وأدونيس في هذا الصدد هو أن الأول يسند مهمة الخلق وقوة النمو إلى الأسياد الخلاقين ، أولئك الذين يقبعون دائما في التحوم الضيقة الحرجة بين الموت والحياة : «هل الأسياد هم أولئك الذين يتعاقبون مع الجدور ويمنحوننا بفيضهم هذا الشيء المجهين المتخلق من القوة الخيام والقبلاط؟» (٨٨) . في حين أسند أدونيس مهمة الخلق وسر النمو إلى الطاقة الحيوية الكامنة في مادة الكائن الحي

* من معان كلمة «ربابة» السحاب . انظر لسان العرب مادة «رب» .

أو الشبح ، كما يسميها ، ويتغاضى عن التمييز بين الأسياد والعبيد ، الذي قدمه ريلكه .

وفي سياق فلسفة التحول يلتقي أدونيس مع ريلكه في تصوره للعلاقة بين الكائن الحي (الإنسان) والمكان ؛ فقد أشير في الحديث عن ريلكه إلى تصوره أن المكان يرتحل مع الإنسان أو من خلاله ليدخل عالم الأبدية ، وأن الإنسان ينقل المكان ويغفیه بنموه في رحلة السفر بين الأشكال . وتتردد هذه الفكرة نفسها كثيرا لدى أدونيس . ومما قاله في هذا الصدد في كتاب التحولات والهجرة :

« الجسد يعلم الفضاء كلامنا

الجسد يتجوف ويخصن الأرض» (٨٩).

وقوله :

« أرض تعرض نفسها على

تنهض في جسدى ؛ تومئ وتنحني» (٩٠).

وقوله :

«أرض تعرض نفسها على

تهتف أن أرش سحر ماء أزرق

على غيرها من الأرض

وأتركه في سبات إلى آخر الدهر - آمين» (٩١).

ويلور أدونيس الفكرة نفسها في مرحلة متأخرة ، وبدا أكثر اقترابا من ريلكه عندما قال في «المسرح والمرايا» :

«حيث لا يعرف الدخان

أن بين الحقول

وينابى الحفية

سقطت جثة المكان

في دهاليزها الأبدية » .

أو قوله من القصيدة نفسها - «مرآة الطريق وتاريخ الغصون» :

« حضنت الحريق

وقشرت المكان ، جعلت المكان

زهرا يقرأ الطريق

والخطى ترجمان» (٩٢).

والدارس يتساءل عن العلاقة بين أقوال ريلكه الخاصة باحتمال خلق العناصر الجديدة من جراء أرحال المكان في مرافقته لمسيرة التحول اللانهائي في الكائن الحي ، وقول أدونيس التالي ، الذى يتضمن إمكانية تألف الكائن الحي مع العناصر ، وفتح جسر التأخي بينه وبينها :

« آخيت وجهي مع العشب

واستسلمت خطاى

لحنين المرايا

ورأيت العناصر تبكى وتفتح جرح الأخوة بيننا» (٩٣).

ولعل أدونيس في التقائه مع الأورفيين القدماء في مسألة أرحال الجوهر الحي (أو الأنا) في عالم التطواف اللانهائي قد اتخذ من شعر ريلكه نموذجا يحتذى على مستوى المضمون والأسلوب والأخيلة . فقد أكد ريلكه - أكثر من غيره من الكتاب الأورفيين - مسألة التطواف والتداخل مع الكائنات الأخرى في إطار من الفضاء اللامتناهى . وفي

قصيدة أدونيس «مرأة الطواف» التالية تبرز هذه المعاني في ثوب شعري جميل^(١٠١) :

« بعد نار الطواف
بعد رحيق الجرح والحلم في سرير القطة
سطعت شهوة العلو ، تسلفت حنيئاً وناره ، ورحلنا
عن بلاد نزاغة طحلبية
في بساط الخليفة الشفاف
وأنا اليوم نكهة كوكبية
أتمرأى ، وأصهر الدهر امرأة انخطاف لوجهي العراق
للنهار المسنون كالقلب ، للفتح
لسحر الأبعاد والأطراف »^(١٠٢) .

والملاحظ أن أدونيس قد أكد أكثر من ريلكه فكرة مجاوزة مرحلة التمرنى أو المرأة ، وإن يكن في هذا التأكيد قد اعتمد على أفكار جزئية قدمها ريلكه في بعض قصائده . فقد أشار ريلكه إشارة عابرة إلى مرحلة ما بعد التمرنى أو المرأة في قوله التالي :

« أيتها العواطف العاصفة الأخاذة ، وفجأة
على حدة : المرايا التي تخلق من جديد
في وجوهها سحرها المنبت عنها »^(١٠٣) .

فقول ريلكه : « وفجأة على حدة : المرايا التي تخلق سحرها المنبت عنها ... » قد تبلور لدى أدونيس في عدد من قصائده « المسرح والمرايا » ، التي اتصفت بفسط كبير من الغموض . وقد جسدت هذه القصائد فكرة أساسية ، هي مجاوزة مرحلة التمرنى أو المرأة . ومما قاله أدونيس في هذا الصدد في قصيدة بعنوان : «مرأة الطريق وتاريخ الغصون» :

« لا خليج المرايا ولا وردة الرياح
طالع في دمي ، في الحقول
سابع في مدار الفصول »^(١٠٤) .

فحركة الجوهر الكامن في الكائن الحي مستمرة في تطواف دائم ؛ فلا راحة في خليج المرايا — على أساس أن المرايا أو التمرنى المرفأ الأخير لتطواف الجوهر في الكائن الحي — ولا ضياع أو فقدان للهوية في عالم الريح المتغير أبداً . وبالمعنى نفسه يقول أدونيس ، حيث يطور بشكل أوضح فكرة مجاوزة المرايا :

« من زمان عشقت الحجر
وانجيلنا معا وافترقنا
من زمان رأيت الحجر
سرة ، والمرايا
موعداً ، والتقينا
وانجرحنا ، وثماناً وثماناً
وافترقنا ، وعدنا
وأنا اليوم أنأى وأنفذ عما تقول المرايا »^(١٠٥) .

وتبلور فكرة مجاوزة مرحلة المرايا أكثر قليلاً في الفقرة التالية :

« وغسلت المرايا ، وحررت أعصارها ، مزجت المرايا
والطريق وتاريخها ، وجعلت المزيج
كيمياء المعصور الجديدة »^(١٠٦) .

وقد كانت هذه الفقرة البذرة الأولى التي نشأت منها قصيدة «كيمياء

القسم المخصص لريلكه من هذه الدراسة وردت إشارات كثيرة لمحمل هذه الدلالات . أما أدونيس فقد قال في هذا الصدد :

« الرأس والحوقة معا (ببقاع هادى) :
لا أعرف التخوم ، لا تحدن الشيطان
تحدن علامتان — الشمس والإنسان —
وهما أنا أطوف . كى أزلزل الحدود ، كى أحلم
الطوفان »^(٩٤) .

وفيما يتعلق بالتداخل والطواف في الفضاء قال :

« جسدى يترأى
كالطريق المعلق ، ينهار ، يفتح أوراقه
ويستنطق الفضاء »^(٩٥) .

وتبدو الفكرة نفسها في قوله التالي :

« الجسد يعلم الفضاء كلاماً »^(٩٦) .

وكما ارتبطت مسألة التداخل والطواف في الفضاء لدى ريلكه بإمكانية الالتقاء مع الملائكة والتمايز عنهم في الوقت نفسه ، ارتبطت المسألة نفسها لدى أدونيس بالنتيجة نفسها :

« أنتم أيها الملائكة
الأطهار / المنفذون / القواد / الحكماء ... الخ /

التمس منكم في هذه اللحظة معجزة واحدة

أن تعرفوا كيف تقولون وداعاً

بيننا بعد الروح

بيننا الأعماق والسفر في فضاء الأعماق »^(٩٧) .

ولقد أكد أدونيس في نزعتة الشعرية ، القائمة على الاعتقاد في التحول ، نزوع الجوهر في الكائن الحي إلى التماسي والتمرنى ، وهو ما يسمى بمرحلة المرايا في شعر أدونيس . وهذه الفكرة مستمدة من معتقدات الأورفيين القدماء ، الذين تصوروا أن الإنسان يجاهد دائماً من أجل التخلص من حبائل المادة الثقيلة ، أو من عالم الزوجة والرطوبة ، ليتمرأى في الأعلى ، أو ليخزن ذاته في مرآته الخاصة . والفكرة نفسها تطفئ على شعر أدونيس . ولعل تسميته لعمله الشعري «المسرح والمرايا» ، وإن لم يكن العمل الوحيد الذي يجسد هذه النزعة ، آتية من هذا القبيل . ومما قاله أدونيس في هذا الصدد :

« وداعاً أيها الجوهر الثقيل ، يارخامنا البشرى
وليأت العابر الخفيف

النهر ووجهه

والريح وأطفالها

ولتأت الأجنته المليئة بالغيم »^(٩٨) .

والحقيقة أن مثل هذا التصور ، مع التسليم بوجوده أصلاً في الفكر الأورفي القديم ، يجعل من أدونيس مدنياً بشكل أكبر لما قدمه ريلكه . فقول ريلكه : « إن المرايا غالباً ما تحتزن الابتسامة المقدسة المشبعة بشغور الصبايا ... » ، أو قوله : « المرايا على معرفة بحقيقتك على نحو لم يعرفه أحد من قبل / أتئن المرايا فجوات في الزمن مملوءات بلا شيء »^(٩٩) ، أو قوله : « أيها السعداء منذ الزمن الباكر ، يا عاشقى الخلق / يا سلامسل الجبال ... / يا لقاح الألوهة / ومفاصل الضوء ... / أيتها العواطف العاصفة الأخاذة ، وفجأة / على حدة : المرايا ... »^(١٠٠) — وجد صدى واسعاً في شعر أدونيس . ولعل

تجاعيد^(١٠٩) . وأكد أدونيس فكرة الفرد (أو التوحدن) الوجودية ،
القائلة بتحصن الفرد في حدود ذاته ، بسرغم أنه يعيش وسط
الآخرين . فعلاقة الفرد مع الآخرين علاقة هامشية جدا ، تماما كهذا
الوصف :

« أفنح وأطل
أسمع أن حول أناسا يتناسلون ، يموتون
يحاربون ، يحملون
مع ذلك أعرف البشر كلهم
أذكر

قابلتهم في واحة بين أذن - قرب سريق
لكن لا تزاور بيننا
الأشياء وحدها أراها وتران »^(١١٠) .

وكما أكد أدونيس فكرة العداء الحتمي ، على حسب المذهب
الوجودي ، في عالم الحياة الإنسانية ، أكد كذلك فكرة مجاوزة هذا
العداء من أجل مصلحة الوجود المستمر :

« تقذفني أصواتكم بالحجار
أصواتكم فوق جبيني دم حول جبيني غبار
أصواتكم حصار
لكنني محصن / بصوق / محرر
برفضي الباريء ، بانفجاري
كأنني المهيب ، أو كأن البركان
باسم الغد الصديق
باسم كوكب
سميته الإنسان »^(١١١) .

الترجس ، التي تعد بلورة شاملة لفكرة مجاوزة مرحلة التمرنى . ففي
دقة متناهية وغموض كبير حاول أدونيس أن يجسد حركة الجوهر أو
الطاقة الحية في الكائن الحى نحو مرحلة ما بعد التمرنى أو المraya .

والحقيقة أنه يصعب على الدارس أن يقدم التفاصيل الكثيرة عن
موضوع هذه القصيدة في هذا المكان من هذه الدراسة . ولكن يمكن
القول الآن إن فكرتها العامة تتمثل في محاولة الجوهر الكامن في الكائن
الحى الدخول في دووة التجدد والانبعاث مجددا في دورة الحياة ، بعد
بلوغه مرحلة المraya المتسامية . والوسيلة الوحيدة المتوافرة أمامه هي أن
يقتل المraya ويدخل دائرة الوجود من خلال معبر الجنس^(١١٢) :

« المraya تصالح بين الظهيرة والليل

خلق المraya

جسد يفتح الطريق

لأقاليمه الجديدة

في ركام العصور

ماحياً نجمة الطريق

بين إيقاعه والقصيدة

عابراً آخر الجسور

.. وقتلت المraya

ومزجت سراويلها النرجسية

بالشموس ، ابتكرت المraya

هاجسا يحضن الشمس وأبعادها الكوكبية »^(١١٣) .

وأخيراً ، لقد عبر أدونيس ، كما فعل ريلكه من قبل ، عن نزعة
وجودية من خلال الأورفية . ولعل فكرة ظهور الغير من خلال الأنا من
بعض ملامح هذا الالتقاء . وما قاله أدونيس ضمن تصورات الأورفية
في هذا السياق قوله : « وأخذ جلدى يتهيا لسقوط كوكب آخر في

الهوامش

(٦) أدونيس ، كتاب التحولات ، والهجرة في أقاليم النهار والليل ، (الأنار
الكاملة) ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ م ، ٢ ، ص ٢٠٣ .

(٧) المصدر السابق ص ٢٤٩ .

(٨) Ovid, The Metamorphoses of Ovid, An English Version by A.E.
Watts, North Point Press, p.240.

(٩) أدونيس ، المسرح والمraya (الأنار الكاملة) م ٢ ، ص ٥٠١ - ٥٠٢ .

(١٠) أدونيس ، تحولات العاشق ، (الأنار الكاملة) م ٢ ، ص ١٩٢ .

(١١) أدونيس ، المسرح والمraya ، (الأنار الكاملة) م ٢ ، ص ٣٨٨ .

(١٢) المصدر السابق ص ٣٩٣ .

(١٣) المصدر السابق ص ٣٩٣ .

(١٤) Ovid, The Metamorphoses, pp. 241-242. راجع.

(١٥) أدونيس ، المسرح والمraya ، (الأنار الكاملة) م ٢ ، ص ٣٧٠ .

(١) راجع : جبرا إبراهيم جبرا ، النار والجوهر ، دراسات في الشعر ، المؤسسة
العربية للدراسات والنشر ، ط.ثالثة ، ١٩٨٢ ص ٤٠ .

(٢) راجع : أسعد زووق ، الأسطورة في الشعر المعاصر - الشعراء التمزويون -
منشورات مجلة أفاق ، بيروت ١٩٥٩ .

(٣) راجع : Nazeer El-Azma, The Tammuzi Movement and the Influence of
T.S. Eliot on Badr Shakir al-Sayyab; Critical Perspectives
On Modern Arabic Literature, Edited by Issa J. Boullata, Three
Continents Press, Washington D.C. , 1980 , pp. 215-231 .

(٤) راجع : 'Ali Al-Shar', An Analytical Study of The Adonisian:
Poem (Doctoral dissertation, unpublished) The University of
Michigan, 1982. pp. 64-89, pp. 196-226.

(٥) أدونيس ، أغان مهيار الدمشقي (الأنار الكاملة) ، دار العودة ، بيروت ،
١٩٧١ م ، ١ ص ٣٧٧ .

- (٥٥) المصدر السابق ص ٥٣ ، وانظر ترجمة السوناتة كاملة في مجلة «فكر وفن» ، ع ٢٦ (١٩٧٥) ص ٣٨ ، ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوي .
- (٥٦) المصدر السابق سوناتاته ١٢ / القسم الأول ص ٣٩ .
- (٥٧) المصدر السابق ، سوناته رقم ١٤ / القسم الأول ص ٤٣ .
- (٥٨) فؤاد رقيقة ، ريلكه - قصائد مختارة ، المئوية الثانية ص ٣٧ .
- (٥٩) المصدر السابق ، المئوية الثانية ص ٣٩ .
- (٦٠) المصدر السابق ، المئوية الثانية ص ٣٧ .
- (٦١) انظر :
- Kirk, G.S. The Nature of Greek Myths, Penguin Books, 1977, p.423,464.
- (٦٢) Rilke, Sonnets To Orpheus, no I/II, p.71.
- (٦٣) فؤاد رقيقة ، ريلكه ، قصائد مختارة ، المئوية الثانية ص ٣٧ .
- (٦٤) المصدر السابق ، المئوية الرابعة ص ٤٨ .
- (٦٥) ظاهرة المرأة ، بهذا المعنى ، بارزة جداً في شعر أدونيس . ولزبد من التوضيح راجع فواصلي :
- Al-Shu'f , Ali, An Analytical Study Of The Adonisian Poem (Ph.D. Dissertation), The University of Michigan, Ann Arbor, 1982.
- (٦٦) فؤاد رقيقة ، ريلكه ، قصائد مختارة ، المئوية الثانية ص ٣٦ .
- (٦٧) Rilke, Sonnets To Orpheus, Sonnet No. 2, II, p.73.
- (٦٨) المصدر السابق سوناتة رقم ٢ من الجزء الثاني ص ٧٣ .
- (٦٩) المصدر السابق سوناتاته رقم ٣ من الجزء الثاني ص ٧٥ .
- (٧٠) المصدر السابق سوناتاته رقم ٣ من الجزء الثاني ص ٧٥ .
- (٧١) فؤاد رقيقة ، ريلكه ، قصائد مختارة ، المئوية الرابعة ص ٤٦ .
- (٧٢) المصدر السابق ، المئوية الثالثة ص ٤٢ .
- (٧٣) المصدر السابق المئوية الثالثة ص ٤٣ - ٤٤ .
- (٧٤) المصدر السابق المئوية الرابعة ص ٤٦ .
- (٧٥) المصدر السابق المئوية الرابعة ص ٤٧ .
- (٧٦) أدونيس ، المسرح والمرابا ، الآثار الكاملة م ٢ ص ٣٩٤ .
- (٧٧) المصدر السابق ص ٥٠٨ .
- (٧٨) أدونيس ، المسرح والمرابا ، الآثار الكاملة م ٢ ص ٥١٦ .
- (٧٩) المصدر السابق ص ٥٢١ .
- (٨٠) المصدر السابق ص ٥٢٤ .
- (٨١) المصدر السابق ص ٥٢٧ .
- (٨٢) Rilke, Sonnets To Orpheus, Sonnet no 2/II, p.73.
- (٨٣) المصدر السابق ص ١٣٢ .
- (٨٤) أدونيس ، المسرح والمرابا ، الآثار الكاملة م ٢ ص ٤٠٢ .
- (٨٥) Rilke, Sonnets To Orpheus, Sonnet no. 4, I, p.43.
- (٨٦) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٢٠١ .
- (٨٧) أدونيس ، المسرح والمرابا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٣٩٦ .
- (٨٨) Rilke, Sonnets To Orpheus, Sonnet no. 4, I, p.43.
- (٨٩) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ١٧٢ .
- (٩٠) المصدر السابق ص ٢٤٢ .
- (٩١) المصدر السابق ص ٢٤٥ .
- (٩٢) أدونيس ، المسرح والمرابا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٥١٨ - ٥١٩ .
- (٩٣) المصدر السابق ص ٥٥٥ .
- (٩٤) أدونيس ، المسرح والمرابا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٤٠١ .
- (٩٥) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ١٦٣ .
- (٩٦) المصدر السابق ص ١٧٢ .
- (٩٧) المصدر السابق ص ٢١٧ .
- (٩٨) المصدر السابق ص ٢١٣ .
- (٩٩) Rilke, Sonnets To Orpheus, no. 2/II, p.73.
- (١٠٠) فؤاد رقيقة ، ريلكه ، قصائد مختارة ، المئوية الثانية ص ٣٦ .
- (١٦) المصدر السابق ص ٥٠١ - ٥٠٢ .
- (١٧) المصدر السابق ص ٣٨٨ .
- (١٨) المصدر السابق ٣٧٧ - ٣٨٨ .
- (١٩) للدارس معالجة خاصة للأوربية في شعر السياب ، من المتوقع نشرها ضمن بحوث المؤتمر العربي الثاني للأدب المقارن دمشق ٦ - ٩ تموز ١٩٨٦ .
- (٢٠) أدونيس ، المسرح والمرابا ، (الآثار الكاملة م ٢) ص ٣٦٦ - ٣٦٧ .
- (٢١) المصدر السابق ص ٣٧٠ .
- (٢٢) المصدر السابق ص ٣٩٢ - ٣٩٣ .
- (٢٣) المصدر السابق ص ٣٨٥ .
- (٢٤) Plato, Dialogues of Plato; Republic, Washington Square Press, New York, 1968, p.384.
- (٢٥) Emmet Robins, "Famous Orpheus"; The Metamorphoses of A Myth, John Wardwn, University of Toronto Press, 1982, p.13.
- (٢٦) أدونيس ، المسرح والمرابا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٣٨٤ - ٣٨٥ .
- (٢٧) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٩ .
- (٢٨) بخصيص المجرة الذهبية راجع :
- Hugh, Hollinghurst; Gods and Heroes of Ancient Greek, London 1975, p.80.
- (٢٩) Emmet Robins; Op.Cit., p.5.
- (٣٠) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ١٩٢ .
- (٣١) أدونيس ، مفرد بصيغة الجمع ، دار العودة ، بيروت ، (١٩٧٣) - ١٩٧٥ . ص ٣٤ - ٣٥ .
- (٣٢) راجع
- Ovid, The Metamorphoses, p.242.
- (٣٣) أدونيس ، المسرح والمرابا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٤٠١ .
- (٣٤) راجع المعنى الرمزي المرتبط بإيكاريوس وفكرة الطيران في :
- J.E. Cirlot; A Dictionary of Symbols, Philosophical Library, New York 1962, p.355.
- (٣٥) G.S. Kirk, Myth, Its Meaning And Function In Ancient And Other Cultures, University of California Press 1975, p.137.
- (٣٦) راجع : السياب ، بدر شاكر ، المعبد الغريق ، ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ص ١٢٥ . وراجع هامش ١٩ .
- (٣٧) Andrew Lang, Myth, Ritual and Religion, AMS Press, : راجع New York 1968, Vol. I, p.298-301.
- (٣٨) راجع : Robert Graves, The Greek Myths : I, p.30.
- (٣٩) أسيوفانيس ، الظهور ، ترجمة أمين سلامة ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، العراق ١٩٧٨ ، ص ١٨٩ - ١٩٠ .
- (٤٠) أدونيس ، المسرح والمرابا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٣٦٧ - ٣٦٨ .
- (٤١) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٣٦٩ .
- (٤٢) أدونيس ، مفرد بصيغة الجمع ، ص ١١ - ١٣ .
- (٤٣) المصدر السابق ص ١٣ ، ١٥ .
- (٤٤) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ١١٣ .
- (٤٥) Rilke, Rainer Maria, Sonnets To Orpheus, Translated By M.D. Herter Norton, New York. London, 1970, p.132.
- (٤٦) المصدر السابق ص ٦٧ .
- (٤٧) المصدر السابق ص ٦٧ .
- (٤٨) ترجم فؤاد رقيقة مقطوعة من هذه السوناتة تحت رقم ٣ من الجزء الأول من وأغان إلى أورفيوس . انظر ترجمته في كتابه : ريلكه ، قصائد مختارة . دار النهار للنشر ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ص ٨٦ .
- (٤٩) انظر المصدر السابق ص ٨٦ ، وانظر : Rilke, Sonnets To Orpheus : السوناتة ١٣ من الجزء الثاني ص ٩٥ .
- (٥٠) Rilke, Sonnets to Orpheus, p.21.
- (٥١) المصدر السابق ص ١٣٢ .
- (٥٢) المصدر السابق ص ١٣١ .
- (٥٣) المصدر السابق ص ١٣٣ .
- (٥٤) المصدر السابق ص ٢٥ .

Ali Al-Shar. An Analytical Study of the Adonisian Poem.
pp.81-88.

- راجع وجهة نظر مغايرة في التحليل في :
دار الملم للملايين ، بيروت
١٩٧٩ . ص ٢٦٢ - ٣٠٨ .
(١٠٨) أدونيس ، المسرح والمرايا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٥٣٦ .
(١٠٩) أدونيس ، كتاب التحولات ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ١١٧ .
(١١٠) المصدر السابق ص ٢٠٤ .
(١١١) المسرح والمرايا ، الآثار الكاملة م ٢ ، ص ٢٣٨ - ٢٣٩ .

(١٠١) راجع ملاحظتان حول هذه القصيدة في :
Ali Al-Shar. An Analytical Study of The Adonisian Poem,
pp.77-81.

- (١٠٢) أدونيس ، المسرح والمرايا ، الآثار الكاملة م ٢ ص ٥٠٣ .
(١٠٣) فؤاد رفق ، ريلكه قصائد مختارة ، المئوية الثانية ص ٣٦ .
(١٠٤) أدونيس ، المسرح والمرايا ، الآثار الكاملة م ٢ ص ٥٠٥ .
(١٠٥) المصدر السابق ص ٥٤٣ - ٥٤٤ .
(١٠٦) المصدر السابق ص ٥٣٢ .
(١٠٧) راجع التحليل الوافي لهذه القصيدة في دراستي :



الرؤية الأورفية والوعي الممكن في شعر الفيتوري

بنعيسى بوحالة

متشابهة ، أى أنهم يشكلون مجموعة اجتماعية متميزة أفراداً عاشوا طويلاً ، وبطريقة مكثفة ، جماعاً من المشاكل على ضوءها تحتم عليهم أن يجدوا لها حلاً دالاً^(٢) .

لذلك ، فنحن لم نكن ، أثناء مقاربتنا لما سبق من مستويات وبنيات المتن ، أمام تجربة شعرية متشعبة برواقية عديمة ، أو أمام خطاب شعري غنائى منطوق على فضائه التخيل بدون أن تكون له صلة بواقع ما أو تاريخ ما ، بل نقر بأننا كنا بإزاء إنجاز رؤى بوى منحرف ، بالقوة وبالفعل ، فى الآلية البنائية للمتن ، سواء على المستوى الشكل أو الدلالي ، الشيء الذى يؤهل الإنجاز الرؤى بوى المذكور للتحويل إلى بنية دالة متماسكة لأن (الأثر الأدبى ، مثلما قلنا ، إن هو إلا تعبير عن رؤية العالم ، عن طريقة للنظر والإحساس بعالم ملموس من البشر والأشياء . والكاتب مجرد إنسان يجد شكلاً ملائماً لكى يبدع هذا العالم ويعبر عنه^(٣) .

على أن الشكل ، فى هذا المقام ، لا يقتصر على المفهوم المتداول له من حيث كونه إهاباً جمالياً مغلفاً للبنية الشعرية ، ولكنه يمس أيضاً الصيغة التى استقامت وفقها البنيات الدلالية المتعلقة داخل البنية الشعرية المعنية ، بمعنى المنطق أو الوسيلة الضابطة لطرائق ومناحي اشتغال مختلف العناصر والمكونات الشعرية ، مما ينتج فى المحصلة رؤية ما للعالم ميزتها التماسك والتجانس ، وهما الشرطان الأساسيان اللذان يردان أثناء الحديث عن البنية الدالة . (فرؤية العالم هى وجهة نظر متماسكة ومتجانسة حول كل الواقع^(٤) . أى حول المرجع التاريخى الذى يشترط تكوين هذه الرؤية ، ثم يخضع هو بنفسه لمفعولها ، بحيث إنها صيغة موقفية تزواج بين التأثير والتأثير فى نفس الوقت .

وبما أن الأمر على هذه الشاكلة حرى بنا أن نستخلص المنطق البنائى الذى ضبط التهيئة النصية فى المتن شكلياً ودلالياً ، وذلك بغاية وضع اليد على علاقة هذا المنطق بطبيعة الرؤية للعالم التى هى بنية دالة أولاً وقبل كل شيء ، لأنها وكما بينا ، إحدى الصيغ التكثيفية لمجموعة

توافقاً مع الترسيم المنهجية ، المصرح بها فى المقدمة ، نرى أن الألوان قد حان لمقاربة مستوى آخر فى المتن ، يعد فى نظرنا المستوى الأكثر ثقلًا ومركزية ، لأنه سيمدنا بنمط المقصدية التعبيرية التى خفرت المتن وكيفت سيرورته البنائية المترابطة ، وبصيغة أخرى لأنه سيمدنا بنمط السوى المشتغل فى النصوص ، هذا السوى المؤشر والدال على وضعية تاريخية محددة قامت النصوص بوظيفة تصويرها وشعرتها .

وقد يجددنا حالياً أن نقوم باستنباط بعض الخلاصات الكفيلة بتأييد عدنا للرؤية المسيجة لنصوص المتن بنية دالة ووظيفية تقترب بفعالية تاريخية لمجموع إنسان ، كما نجعل من شاعرنا الفيتوري مجرد صوت ينوب مناب هذا المجموع ، مادام قد كثف شعرياً رؤية ما أفرزت بدورها الوعى الناظم للأوضاع المبعثرة أو المتجانسة للمجموع الإنسان الأسود . لأن (الأثر يمثل التقاط الوعى جمعى من خلال الوعى الفردى لمبدعه . وهو وعى يكشف ، بعد ذلك ، للمجموع الوجهة التى يستشرها « دون علم بذلك » فى فكره ، وفى وجدانه ، وبالتالي فى سلوكه^(٥) اعتماداً على (أن تجربة فرد تبقى مختزلة وقاصرة حتى يمكنها إبداع بنية ذهنية من هذا القبيل . فهذه الأخيرة لا تعدو كونها ثمرة الفعالية المتصلة بعدد مهم من الأفراد الذين يوجدون فى وضعية

❖ فصل من رسالة جامعية عنوانها (النزعة الزنجرية فى الشعر السودانى المعاصر : محمد مفتاح الفيتوري نموذجاً) تقدمنا بها لنيل دبلوم الدراسات العليا فى الأدب الحديث ، أشرف عليها الدكتور محمد السرخسي ، ونوقشت بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بغاس ، يوم ٢٠ ديسمبر ١٩٨٦ .

انفعالى ، وفى المقابل لمسنا ارتباطات مكونات المعجم المستثمر نفسه بمرجعيات مجالية زمانية وتاريخية ، إلا أن الخصيصة الدامغة لكل هذه المرجعيات هى التنوع والتعدد أو مجافاة الأحادية . فقد وقفنا فى المرجعية الإنسانية على تقاطع ثنائى مركزى يجمع بين الإنسان الأسود والإنسان الأبيض ، وعلى مستوى المرجعية المجالية نصادف تمركز الثنائية الدالة نفسها ، إذ يندغم التول الشعرى فى فضائين متناظرين : الفضاء الأسود والفضاء الأبيض . وما أوردناه بخصوص الإنسان والمجال نستطيع إيرادها فيما يتعلق بالمرجعية الزمنية والمرجعية التاريخية ، بالنظر إلى أن الشاعر قد مفصلها خضوعاً لتقابل ثنائى كذلك . فقد تراوحت السيولة الزمنية فى النصوص بين حد المطلقة وحد النسبية ، فى حين نهضت النصوص بتبليغ خطابين تاريخيين تنازعين ، فهناك الخطاب التاريخى الأسود المتجسد فى حضور الذات السوداء ، سواء كانت تاريخية منجزة لفاعلية حذيفة ما ، أو كانت تاريخية منفعة بالخطاب التاريخى الأبيض ، أو كانت تاريخية متطلعة إلى إنجاز فاعلية مجاوزة ، وفى المقابل يمثل التاريخ الأبيض كخطاب هيمنى وعدوانى وتعنيفى ، فى علاقته التاريخية مع الذات السوداء .

وعلى المستوى التركيبى عمدنا إلى تحديد رباعى لتمظهرات المكون النسقى فى نصوص المتن ، فضبطنا أربعة أنساق قاعدية ، هى النسق الجبرى ، والنسق الإنشائى ، والنسق النقى ، وأخيراً النسق الحالى . ليس معنى هذا أن نصوص المتن لم تبلور سوى هذه الأنساق ، بل إن انتقائنا الإجرائى لها يستند على ما رأيناه من تفاوت وظيفى دال بينها وبين أنساق أخرى باهتة الفاعلية . فتناسخها الدورى الكثيف عبر مفاصل المتن وأجزائه النصية المختلفة هو ما أرغمنا فعلاً على الانحياز إليها . على أن المقصدية المترخاة بعد ذلك كانت هى التأكيد أولاً على تنوع الاشتغال النسقى وتعددونه الوظيفية ، مما يعنى عدم انحباس النصوص فى نطاق عاملية قاعدية أحادية ، وبالتالي تفصل الإنجاز التركيبى وافتتاحه ، وثانياً محاولة الإفادة من طبيعة الميكانيزم الذى رافق هذا التمثيل وذلك الانفتاح .

فإذا كانت الأنساق الخبرية قد انبسطت بما هى متتاليات إعلامية مهمتها الإخبار عن الواقع الأسود ، وعن الممارسات والانفعالات والتطلعات السوداء ، بالإضافة إلى الإخبار الموازى ، الصريح أو الضمنى ، عن الواقع الأبيض وخطابه التدميرى ، فإن الأنساق الإنشائية فى تراوحها بين النداء ، والاستفهام ، والتعجب ، والنداء ، والتمنى ، والرجاء . . . قد أرفدت العنصر التخيل فى نصوص المتن ، كما شحذت جنوح الوعى المضمر فى بنية المتن نحو المستقبلية والإمكان . أما الأنساق النعتية فقد ارتكزت على مواظفة وصفية تقوم على نزوع تعينى وتدقيقى للذات أو الموضوع « المشعرين » ، ولعل هذا ما يتجل فى الأوصاف اللونية بصفة خاصة . وإن كان هذا شأن الأنساق النعتية ، فإن الأنساق الحالية ارغمت بتنميط المقامات والتموضعات التى حايت الفعل والانفعال الإنسانين ، أو صاحبت آلية المجال الوارد فى النصوص ، ولهذا فإن الخصيصة اللصيقة بالأنساق النعتية ، هى أنها خدمت مادها بكونها بالموصوف الثابت ، على حين ترجعت الأنساق الحالية إلى مواكبة المستجد الطارىء ، أى المتغير والمتقلب .

وعند مقاربتنا لنمط الكتابة الإيقاعية فى النصوص وجدنا أنفسنا

من الفعاليات والخبرات التاريخية . إذن فالمسألة تتعلق بتحديد الميكانيزم أو الميكانيزمات التى تحكم فى إنتاج شكل المتن ودلالاته ، ثم اللجوء إلى تشييد نموذج خطاطى استخبارى سيسمنا ، لا محالة ، فى استيعاب طبيعة العلاقة القائمة بين الكون التخيل فى المتن والوعى التجريبي الذى لا يس ثوابت التاريخ الأسود ومتغيراته ، لأن (العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبى لا تخص مضمون هذين القطاعين من الواقع الإنسانى ، ولكنها تخص ما عدا البنات الذهنية ، مما يمكن تسميته بالقوليات التى تنظم ، فى وقت واحد ، الوعى التجريبي لمجموعة اجتماعية معينة والعالم التخيل الذى أبدعه الكاتب)^(٩) ، ومن ثم فإن ما يفيدنا جوهرياً هو (معرفة الطريق التى سلكها التعبير عن الواقع التاريخى والاجتماعى بواسطة الحساسية الفردية للمبدع ضمن العمل الأدبى المدروس)^(١٠) ، وبعد ذلك سيأتى لنا اكتشاف الدواعى والمقتضيات التى حفزتنا على موضوعة رؤية الفيتورى للعالم داخل سياق ما أسميناه بالرؤية الأورفية .

فلقد كان استهلالنا لمقاربة المتن بالمعابنة الوصفية للاقتصاد النصى التحدى يجد مروره المنهجي فى الاقتناع ، استجابة لمستلزمات البنيوية التكوينية ، بصدارة عملية مسح وتحليل المستويات البنائية الشكلية للمتن ، ودراسة أوجه انبثاقها ومواظفتها ، وذلك قبل الانتقال إلى عملية لاحقة وهى مسح المستوى الدلالى وتحليله ، ثم دمج هذا الأخير فى بنية أشمل هى بنية التاريخ الأسود . وإذا كنا لا نحتاج إلى معاودة الحديث عن أهمية هذا المسلك الإجرائى ، لأننا برزناه فى حينه ، مع ذلك لا بأس أن نذكر بالغاية إلى تربصت بخطواتنا التحليلية للمستويات البنائية الشكلية والدلالية للمتن ، ألا وهى إثمار استبيان خطاطى فى مكنته اختزال مجمل مناحى الآلية الشكلية ، على أن يكون مطروحا للتقابل ، مقارنيا ، مع استبيان مواز يمتزج هو الآخر مناحى الآلية الدلالية ، مع قابلية اندماج الاثنين فى تقابل ثنائى مع بنية التاريخ الأسود ، فى مراتبها وتحولاتها المختلفة ، بحيث نستطيع فى النهاية ، تحديد المكون الرؤى بوى أولاً ، ثم التعامل معه بما هو بنية دالة ثانياً .

وعليه فإن عكوفنا المبكر على تحليل المستويات البنائية الشكلية لم يكن تمامياً فى حس جمالى دوجائى بقدر ما كان نوعاً من التنقيب والحفر عن المنطق الصرف الكامن وراء مواظفة تلك المستويات ، لأن (لا أحد يمكن أن يخطر بباله دحض كون الإبداعات الأدبية والفلسفية هى آثار لمبدعها ، إلا أنها تحوز منطقها الخاص ، وليست إبداعات اعتبارية)^(١١) .

إن بنية الشكل المقبوض عليها ضمن المبحث الأول يمكن أن ترفد إذن التحليل الذى نحن بصدد تأسيسه ، ومن ثم فإن الأمر لا يتعلق بحكم قيمة قد نساق إلى اتخاذه حيال هذه البنية ، أو أن ننظر إلى مظهرها بوصفها نوعاً من تصريف الشاعر لنوابه واقتناحاته الجمالية ، مادام الذى يهيمنا بالتحديد هو عزل الميكانيزم أو الميكانيزمات التى شكلت البنية ومنحتها هيئتها الدالة .

هكذا أمكننا ، بعد تجزئ البنية الشكلية الشمولية إلى بنيات مفصلية وتابعة ، أن نعين نماذج البناء التى تحفقت على صعيد كل بنية على حدة . فكان أن لاحظنا حضور معجم يسترشد مرجعية ذات طبيعة إنسانية ، إذ يحضر الكائن الإنسانى بما هو جسد ولون وغززون

هناك جدلا ، داخل منسقيتها ، بين ما هو غنائي بحت ، وما هو درامي ! ومن ثم تواجد عناصر غنائية وسردية ودرامية ، مع ما يؤثر عليه وجودها من تنوع وتعددية .

وفيما يتعلق بالمعمار القصصى لمسنا كذلك تثنية للتشديد النصي ، عمادها النموذج التشطيري (المهجري - الروميتيكي) ونموذج القصيدة الحرة . وضمن هذا الأخير حصرا لنموذجين فرعيين هما : نموذج المعمار المقطعي ، ثم نموذج المعمار الكتلي . على أن هناك تثنية مرادفة داخل هذا الإطار لمس تقنيتين اثنتين للتخلص في كلا النموذجين ، أي التشطيري والحزب ، إذ تتراوح نهايات النصوص بين الانغلاق والانفتاح . وبصدد المكون التكراري (حرفيا ومفرداتيا ومجليا) فقد أتبع لنا أن نسائل فاهلته الأسلوبية والموضوعاتية ، وهكذا ترصدنا توزعه هو الآخر بين الأفقية ، من حيث كونه ترصيصا تواديا للوحدات اللغوية المكرورة ، والعمودية كتواشج ترابطي بين تلك الوحدات ، وإن كان ما يستأثر بانتباهنا ، داخل هذا التوزيع ، هو قابليته الصدمية الوظيفية . وفي الختام . فقد أفضى بنا تبينا لحجم الغلاف البلاغي المؤطر للنصوص إلى استثمار الإجراء التجريبي نفسه ، فحددنا شطينين بلاغيين ، أولهما نمط الجملة الدرامية ، أما الثاني فهو نمط جملة الانزياح ، مما يفيد تنازع زمنين تخيليين داخل النصوص ، أحدهما طافح ومتخم بتخيلية الباذخة ، بينما يفتقر الآخر إلى الكثير من الدعائم والمستلزمات البلاغية ، وذلك لأسباب حللناها في إبانها .

كان هذا إذن تكتيفا لأهم الضوابط التي تحكم في تبين المتن على الصعيد الشكلي ، وبالمطبع فلسنا نريد بهذه الخلاصة المركزة لتوجهات البناء والتوليف الجماليين إطنابا ما أو حشوا مجانيا ، بل إن مقصودنا من هذا المسلك هو أن نقبض على الميكانيزم أو الميكانيزمات المتنفذة في مختلف العناصر والمكونات الشكلية . ومادام الأمر كذلك فإننا نستطيع القول ، هل ضربه ما سلف ، بأن المسألة تتعلق بميكانيزمين ضاربين هما الجدل والتماثل أو الاصطراع والتناظر . ترى ما الذي نعينه بهذا التحديد ؟ ففي كل المستويات الشكلية المقاربة نلاحظ ، وباستمرار ، مجافاة العناصر والمكونات البنائية الوقوع في نوع من التماثل الأحادي المنغلق ، ونلاحظ أيضا نزوعا مكثفا لهذه العناصر والمكونات باتجاه التنوع والتعددية . إن هذا المعطى لا يعنى أبدا أن المتن قد شابه هجانة بنائية أو تبعثر عرضي لجماع من الموارد والوسائط الصياغية المتنافرة ، ولكنه يشير إلى غنى وتركيب لا يخلو من دلالة . فكل العناصر والمكونات ، بقطع النظر عن طبيعتها ومواطنتها ، لم تكن لتجسد ، في أول الأمر ، من بنية تشكلها المستقبل ، مبدئيا ، ثم سرعان ما يلحقها الضمور والتلاشي ، عند إفرازها لتشكلات منازعة ، خضوعا لضغوط السيورة البنائية . وإذا كان هذا معنى شيئا فإنه يعنى تشاركا للعناصر والمكونات على صعيد التبيين والتلاشي ، أي على صعيد الحضور والغياب . وبعبارة أخرى فإن المتن قد أبان ، من هذه الوجهة ، عن كفاية مفصلة بالغة ، وعن قدرة على البناء والهدم ، وبالتالي عن تضافر العناصر والمكونات على تنشيط حماة الجدل والاصطراع ، إذ من المحقق أن هذه الحماة ما كان لها أن تحد حقلها الطبيعي إلا في تنوع العناصر والمكونات وتعدديتها ، الشيء الذي أعطى للمتن صفته الجدلية الفائرة . لأن (القيمة الفنية لأثر ما يحكم

مرة أخرى حبال التنوع نفسه والتعددية نفسها ، تماما كما رأينا في المستويين البنائيين السابقين ، فلقد حصرنا زمنين إيقاعيين مترابطين ، يمارسان تناوبهما على النصوص ، ولذلك اصطلاحنا على الزمن الإيقاعي الأول بالزمن الاتباعي ، وتحديدنا في شكله التشطيري الذي يستمد مقوماته من قصائد المهجرين والروميتيكيين العرب ، أما الزمن الإيقاعي الثاني فهو ما اصطلاحنا عليه بالزمن الحدائي (القصيدة الحرة) ، بما يعنيه من مجاوزة للسيميتية ، ومن مناورة على صعيد التشكيل التفعيلي والتقفية . ومن جانب آخر لم نشأ ، قبل انتقالنا إلى مستوى بنائي شكل لاحق ، إلا أن نسجل خفوت المنسوب الجدلي في النماذج الإيقاعية التي تؤول إلى الزمن الاتباعي ، بل والاستاتيكية ، شبه المطلقة للمكونات الإيقاعية الدنيا . وهل العكس من هذا ، تبين لنا أن الزمن الحدائي قد تظهر عبر ثلاثة مستويات هي : ١ - بناء النص على تفعيلة واحدة مع الالتزام بتفعيلات البحور الصافية . ٢ - بناء النص على تفعيلات البحور المزوجة . ٣ - بناء النص وفق جمالية حرة تمويجية بحيث تبطن في جوهرها روحا إيقاعية اتباعية (عمودية) .

إن الشيء الأساسي في هذا الترتيب ، بالنسبة لنا ، هو توافر معطى جدلي دال ، سواء في الزمنين الإيقاعيين المركزين ، أو في مستويات الزمن الإيقاعي الثاني ، هذا فضلا عن حضور لغة لا تخلو من بعض الشرية ، هو ما يتجلى في بعض نصوص المتن .

وعندما توقفنا عند المكون العنوان ، على صعيد المجموعات الشعرية أو على صعيد النصوص التابعة لها ، سمح لنا هذا التوقف بمحاينة نوع من الانسجام أو المواثيق ، من الزاوية الدلالية ، بين المكون العنوان والبرنامج الدلالي الشمولي الذي نهضت به نصوص المجموعات . بيد أننا استنتجنا ، ونحن نقارن بين عناوين النصوص وبرامجها الدلالية الخاصة ، التعددية الملموسة نفسها في المستويات البنائية الشكلية السابقة ، وبالأحرى فإن الأمر يتعلق بـ : ١ - نصوص ذات امتياز علائقي مع البرنامج الدلالي الشمولي . ٢ - نصوص ارتباط وان هذا البرنامج . ٣ - نصوص يستقطبها برنامج دلالي مغاير لمجرى الدلالة التوليدية للمتن (الزنجية) ، إلا أنها تملك ، بصيغة أو بأخرى ، علائقي معينة بهذه الدلالة . ٤ - نصوص لا تماس لها أو ليس لها علاقة بالدلالة المذكورة ، وهما « الندم » و « ليه لا يزال » ضمن مجموعة « عاشق من إفريقيا » . أما بخصوص المكون السردى - الدرامي فقد ثاب لنا أن نضبط انفتاح كثير من نصوص المتن على حركية الواقع المرجعي وتحولاته ، وتصريف الشاهر لركام من الوقائع والمحكيات ، نظرا لثقل ما شحنت به ذاكرته التاريخية . والكثافة المحكي في النصوص حدث أن تداخل السردى والشعري في نسجها النصي ، وذلك توسط مجموعة من القرائن الصياغية ، وخاصة المركبات الجملية الفعلية ، والعنصر الضمائي . هذا وإذا كنا قد أشرنا في حينه ، إلى الأفق الدرامي المسدود في مسرحية (أحزان إفريقيا) وإلى التحقيقات الدرامية البهيمية التي بلورتها ، ومن ثم إلى مختلف المطبات والمزالقي البنائية ، إذا كنا قد فعلنا ذلك وعضدناه بمعطيات ، فإن المهم عندنا هو توزيع البناء في المتن بين منحنى غنائي وآخر درامي (مجاوزا) ، هذا على مستوى المساحة الكلية للمتن ، أما على مستوى المسرحية ، فإن

عليها انطلاقا من ثراء ووحدة العالم الذى ينشئه هذا الأثر ، وكذلك من خلال عبوره على الشكل الأكثر ملاءمة لإبداع ذلك العالم والتعبير عنه (٨) .

إن الكيفية التى اتبعها الشاعر فى صياغة الفضاء الدلالي للمتن قد حققت إنجازات شكلية متراكبة ما كان لها إلا أن تسفر عن خبرة جمالية متوترة ودالة ، لأنها تنخرط فى تعالق دال مع الشروط والعوامل التى أحاطت بالمرجع التاريخي للمتن ، وهذا يعنى حصول تماثل دال ، هو أيضا ، بين توتر البنية الشكلية العامة للمتن ، وبين توتر الذات المبدعة (الشاعر) ، على أساس أن هذه الأخيرة واسطة بين سيرونة تاريخية متوترة ومتجاذبة ورؤية للعالم مستمدة من صلب تلك السيرونة . لقد أدى بنا تفكيك البنية الشكلية العامة للمتن إلى استخلاص عنصر التشابذ البنائي لعناصر مستوياتها المختلفة ومكوناتها ، بمعنى انزياحها عما يمكن تسميته بالتراسى البنائي ، أو التسليح الرتيب ، أو بالأحرى « الاستاتيكية » المطلقة . لذلك نستطيع الحديث عن « هيراركية » متعاقبة من التبينات والتبينات المضادة ، بحيث تنحجب البنية الأولى المعطاة بمجرد نهوض البنية الثانية ، التى تعمل على تمهيشها وتمغيل مواظفتها فى انتظار نهوض بنية أخرى تزيح سابقتها وتلغى ديناميتها النصية .

ولا شك أن هذا النمط من الاستراتيجية البنائية هو عين ما تلح عليه البنيوية التركيبية وتنحاز إليه ، ذلك لأنها ترفض المفهوم السكون للبنية ، وتتبنى فى المقابل مفهومها « الدياكرون » بالنظر إلى أنه مشبع بجديته التى تنصب فى مفهوم حركية البنى التاريخية وتحولاتها ، إذن (فالمصطلح نفسه يدل على أن ما يجب أن يقع فى دائرة نظرنا ، ليس هو دراسة البنيات كبنيات فى حد ذاتها ، بطريقة استاتيكية ولا زمنية ، بل دراسة المسلسل الجدل لتحولها واشتغالها) (٩) .

فالجدل ، بما هو ميكانيزم جوهري فى صياغة المتن وتشكيل بنياته ، هو ما عمل على تحقيق وحدة المتن وتماسكه ، ورب اعراض قد يطرح مؤداه أن الجدل عامل تفتيت وتكسير أكثر منه عامل وحدة وتماسك ، لكننا يلزم أن ننظر إلى الطابع الجدلي ، فى هذا السياق ، انطلاقا من الوجهة الجمالية التى ترى فيه تجزئنا وظيفيا لوحدة شكلية ، وتنويعا دالا لها . هذا من جانب ، ومن جانب آخر يجب ألا نغفل عاملا آخر يرد بدوره وحدة المتن وتماسكه وهو عامل التماثل ، أى تشارك المستويات البنائية الشكلية فى تسرع وتعددية عناصرها ومكوناتها ، الأمر الذى يؤثر على طابعها الجدلي ، ولذلك فإن الجدل والتماثل ، بما هما ميكانيزمين متنفذين فى البنية الشكلية العامة للمتن هما (ما يعطى للأثر وحدته ، بمعنى أنه أحد العناصر الجوهرية لطبيعته الجمالية الخالصة ، ولقيمتها الأدبية فى الإطار الذى يهمن) (١٠) .

هذا وإذا كنا قد خصصنا المبحث الثانى لمقاربة المستوى الدلالي للمتن فلأن ذلك يخدم عمقيا الترسيم المنهجية المؤطرة لهذه الدراسة ، ومن ثم فإن مبارحتنا للمستويات البنائية الشكلية إلى المستوى الدلالي لا يمثل نقلة ميكانيكية جوفاء بقدر ما يمثل نوعا من الاستخبار لمحددات النشروط العلائقية بين الشكل الشعري والخطاب أو الخطابات التاريخية المحتملة ، أو نموذجة لسباق اشتغال التاريخ (الأسود والأبيض) ، واشتغال مناظيره المادية والإيديولوجية والأخلاقية فى صلب المتن ، بالنظر إلى (أن مدلول الأثر ، مادام أثرا

أدبيا ، يملك باستمرار نفس الطابع المراد معرفته : عالم متماسك من الداخل ، محور الأحداث فى نطاقه) (١١) . وما دام الأمر كذلك ، فإننا جانبنا التعامل مع المستوى الدلالي فى المتن تعاملا سيميوطيقيا مغلقا ، وفى المقابل عمدنا إلى الاستحضار المكثف للتاريخ المرجعى للدلالة ، أو لنقل إن هدفنا كان هو تفسير نصوص المتن ، عن طريق موضوعة تلك النصوص تماثليا مع وقائعية التاريخ المرجعى لأن (التاريخ هو الذى يفسر البنية وليس العكس) (١٢) ، وبالتالي (ليس من المجدى فى النهاية أن نردف بأن التحليلات الجمالية الخالصة تعد قاصرة لأنه يستحيل الحكم على « شكل » خارج المضمون الوجداني والحدسى الذى يعبر عنه) (١٣) .

لكن يجب أن نشير إلى أن الموضوعة التماثلية المذكورة (دلالة - تاريخ) لا تساو ، لا من قريب ولا من بعيد ، أطروحة الانعكاس فى مرآيتها أو ميكانيكيتها الصارمة ، بل حاولنا ، ضمن تبعنا لنسق اشتغال التاريخ فى المتن ، أن نستكشف علامات التوازي بين عناصر البنية المضمونية ، التى يوظفها الكون التخيل للمتن ، وعناصر البنية التاريخية ، بوصفها مرجعا رافدا لهذا الكون . إن النتيجة المحتملة لهذا الإجراء هى تيسير تمثلا للعلائق الواردة ، بلارب ، بين البنية الأدبية للمتن وبنية الرعى الأسود الجمعى وبما هو مظهرات دلالية داخل هذا المتن ، لأن هذه العلائق تملك بالنسبة لنا داليتها الكبيرة كما سرى . إذن فـ (العلاقة المحددة سلفا بين بنية رعى جماعة اجتماعية ، والبنية التى توظف عالم التأثير ، تشكل فى أقصى الحالات المواتية للباحث تماثلا أكثر صرامة أو أقل . بيد أنها تشكل غالبا مجرد علاقة دالة) (١٤) .

لجميع ما ذكرناه كان ودينا الإجمالى ، ونحن نمارس عملية تفكيك البنية الدلالية للمتن هو : أ - مسالة خصوصيتها الإرسانية . ب - ضبط الميكانيزم أو الميكانيزمات الناطمة لأليتها النصية .

وهكذا أوصلتنا القراءة الدلالية الثنائية للنصوص إلى فرز بنيتين داليتين مركبتين هما : « بنية تدمير الهوية » و « بنية استعادة الهوية » . هذا على صعيد أول ، أما على الصعيد الثانى فقد أتاح تراكب البنيتين تشطير كليهما إلى ثلاث بنيات دلالية تابعة هى : أ - « دلالة الاسترقاق » . ب - « دلالة الاستعمار » . ج - « دلالة التمييز العنصرى » . هذا بالنسبة للبنية الأولى ، أما الثانية فقد تفرعت بدورها إلى : أ - « دلالة الحرية » . ب - « دلالة الثورة » . ج - « دلالة الإنسان » .

أمام هذا التنوع وهذه التعددية اللذين ميزا المحمول الدلالي لنصوص المتن وجدنا أنفسنا ، مرة أخرى ، مسوقين إلى إعادة استثمار ميكانيزمى الجدل والتماثل اللذين وظفناهما بخصوص البنية الشكلية العامة للمتن ، والأكثر من ذلك - ولو أننا سنوجز الحديث فى هذه النقطة - فإن ما يجمع بين شكل المتن ودلالته هو بالضبط ، تماثلها الواضح من الزاوية البنائية . ففى مقابل تنوع العناصر والمكونات الشكلية وتعدديتها نواجه « تبيرا » دلاليا ثنائيا يهمن على النصوص . ومثلما نزعنا العناصر والمكونات الشكلية إلى جدل وظيفى فيما بينها ، اتجهت البورتان الداليتان « بنية تدمير الهوية » و « بنية استعادة الهوية » إلى جدل مفتوح لا يخلو هو الآخر من وظيفته .

إذا كان هذا ما طبع العلاقة بين البنيتين الشكلية والدلالية فى

عنصرًا موقوفًا على الإبداع الأدبي أو الثقافي ، ولكنه يطبع شمولية الحياة التاريخية (١٨) .

نخلص من هذا إلى أن هناك جدلا ، على صعيدي المفهوم والوظيفة بين المستوى الدلالي الكلي للمتن ومرجعه التاريخي ، اعتمادا على التباين الحاصل بين الوقائع والأشخاص داخل التاريخ العباسي الحي للعالمين الأسود والأبيض ، وهذه الوقائع وأولئك الأشخاص داخل الفضاء الشعري لنصوص المتن . على أنه يمكننا الحديث عن نوع من التماثل ، بمس صيغة أنبناء المرجع التاريخي للمحمول الدلالي للنصوص ، وهذا المحمول ، من حيث تعاقب الدلالات الفرعية وتداخلها في داخل كل من بنية المرجع التاريخي والمستوى الدلالي الكلي للمتن . ف (الدينامية الداخلية للبنية ليست نتيجة لتناقضاتها الضمنية الخالصة فقط ، وإنما هي نتيجة كذلك للدينامية المرهونة ، بكيفية صارمة ، بالتناقضات الضمنية لبنية أكبر ، وبقدر ما تسترعبها تسمى هي الأخرى إلى إنجاز توازنها الخاص) (١٩) .

على ضوء ما أوضحناه بخصوص ميكانيزمي الجدل والتماثل ، للذين أسكا بزماء «تبيين» المتن ، شكلا ودلالة ، واستحكما في «تبيين» السيرة الأوهائية داخل نطاق المرجع التاريخي لهذا المتن ، ثم نظرا للتاريخية الكثيفة للنصوص ، عبر ما كشفت عنه من قاموس وتركيب وإيقاع وأخيلة ودلالة وسائر المستويات البنائية الموازية - على ضوء كل هذا يحق لنا الكلام إذن عن كلية البنية الدالة في المتن ، أي انخراط هذه البنية الدالة ، بناء على مؤهلاتها الترميزية الفائقة ، في تجلية الوضع التاريخي للعالم الأسود ، في تدرجه الرؤى من مستوى الوعي القائم «بنية تدمير الهوية» إلى مستوى الوعي الممكن «بنية استعادة الهوية» . ولهذا فليس ثمة مجال للحديث عن حياد بنائي شكل ، أو عن علائقية واهية للمحمول الدلالي للمتن مع مجمل الخبرات التاريخية التي عاشها السود إثر احتكاكهم بالبيض . إن المتن أبعد ما يكون إذن عن التعبير الذاتية المتكثرة لنفض الماجرييات والأحداث ، فقد استجاب لداهي التعبير من هموم كلية سوداء ، توحد ما زق وإشكالات وتطلعات تاريخية متجانسة ، مما أفرز رؤية كلية سوداء متماسكة ، إذ إن (الرؤية الكلية ، وطريقها وشكلها المحسوس ، علاوة على المضمون المعيش للأثر ، كل هذا لا يعنى شيئا آخر سوى المعيش الجمعي لتجربة تاريخية تمت فرقتها والسمو بها إلى شكلها الخالد والامثل) (٢٠) .

فالعمق الاصطراحي لبنية المتن ، شكلا ودلالة ، ما هو إلا المقابل لاصطراع الماجرييات والأحداث ، وتنازع الأوهاء داخل بنية المرجع التاريخي للمتن ، وبصيغة أخرى فهو القانون النصي المسائل لقانون التحول الذي وجه الأسود من حالة الاستسلام التراجيدي لواقع تدمير الهوية الزنجية إلى حالة الاستقواء التاريخي الحلاق ، بقصد تأسيس رؤية كلية تساعد على مجاوزة المآزق الهوياتي ، وهذا التسلسل الذي يحتم توافر نوع من التماسك البنائي ، يحطم الإنسان الكليات القديمة لكي يخلق كليات جديدة (٢١) .

أما وقد استعرضنا آلية اختصار رؤية الشاعر للعالم في المتن نرى ضروريا الآن أن نحلل خلفية تسميتها بالأورفية ، بالنظر إلى أن اسم «أورفيوس» يمكن أن يحيل نوا إلى رؤية ذاتية ، في حين أن الرؤية التي تعينها هي رؤية جمعية بدون جدال ، هذا بالإضافة إلى إمكانية

المتن ، فإن ما يحتاج إلى تنوير وإضاءة هو طابع العلاقة بين البنية الدلالية العامة للمتن وبنية مرجعها التاريخي .

بصد هذه المسألة نرانا مدهوين إلى التأكيد بداءة على أن الهندسة الدلالية للمتن لم تكن مجرد مقصدية تعبيرية مجانية أو رخيصة ، ولكنها كانت شكلا من أشكال التصعيد لدينامية الارتباط بالمرجع التاريخي الشارط للمتن . إنها ليست نسجا ، لكنها اتفق ، لشتات من الوقائع والأحداث ، وإنما انخراط إبداعى حيوى في الحركة التاريخية للمجموع الأسود . لذلك امتلكت هذه الهندسة الدلالية شرعيتها التمثالية بإزاء تفصيل المرجع التاريخي ، وسيرورة توالدهات وتحولاته الدالة ، إذ إن (العلائق التي تربط الأثر بالواقع الاجتماعى ، ليست خارجة عن ذلك الواقع . فالأثر يشكل جزءا من هذا الأخير ، أو بالأحرى جزءا تكوينيا) (٢٢) .

إن التحول الدلالي في المتن يوازي بنائيا نفس التحول الوقائى أو الأوعائى الذى حبل به المرجع التاريخي ، مادام هذا المرجع ، وكما رأينا في البحث السابق ، لا يعدو كونه بنية جدلية دينامية ومتغيرة ، قياسا إلى (أن الفعل الإنسان عبارة عن مسلسل متجدد لتحول الكلية) (٢٣) ، والكلية هنا ليست سوى البنية الرؤى المتجانسة للمجموع الأسود الذى كان حاكفا على تأسيس مشروع استعادة هويته المدمرة ، ومن هنا نستبط تشاركيا جدليا بين البنية الدلالية للمتن وبنية المرجع التاريخي . ولكى نوضح ، نصيف فنقول إن الفيسورى لم يلتجئ إلى استخدام تاريخ المجموع الأسود ، وهو ما يتعارض مع الشرط التخيل للنصوص ، وإنما أنجز ، وفق ما لأخطنا ، علاقة دالة بين الحدين الوقائى والتخيل ، لكون (الفسان لا يستنسخ الواقع ولا يعلم حقائق . إنه يخلق بشرا وموضوعات تكون عالما أكثر أو أقل اتساعا ووحدة) (٢٤) .

فالبنية الدلالية الأولى «بنية تدمير الهوية» إن هي إلا المضارع البنائى تهيئيا للتجربة التاريخية المهيمة التي يحياها السود في ظل سطوة الخطاب التاريخي المهيمن للعالم الأبيض . وبقدر ما بلور هذا الخطاب مستويات عدوانية متراكبة ، غير أنها متداخلة ومتعاضدة ، أى تحديد البيض لعلائقتهم مع العالم الأسود انطلاقا من أخلاقية مهيمنة والغائية ، فلننا نجد الشكل البنائى ذاته ، في تمظهر الدلالات في نصوص المتن ، بمعنى نفس التراكب ونفس التساوق ، خلا ما تعلق بمقتضيات التعبير الشعري .

أما حين أنتج العالم الأسود رد فعله التاريخي المضاد للخطاب التاريخي المهيمن الأبيض فقد كان قوامه منظومة قيمية متساوقة «الحرية والثورة والإنسان» ، شكلت ما يشبه نقطة رؤية تقي الهوية الزنجية وطأة الذوبان والتلاشي في رؤية الأبيض . ومن هنا كان ذلك التماثل الدال بين رد الفعل التاريخي الأسود والبنية الدلالية التي أنتجها المتن ، والتي اصطلاحنا على تسميتها بـ «بنية استعادة الهوية» . فهذه الأخيرة لا تنأى عن كونها قناة لترسيم وهى أسود رافض ، وعى تحاوى للإحباط التاريخي الذى يتضمنه جوهر البنية الدلالية الأولى ، لذلك توفرت منطقيا على قابليتها التناظرية مع المشروع التاريخي اليقظوى للضمير الأسود ، سواء على مستوى التبيين أو على مستوى الدالية ، بحيث (إن النزوع التجاوزى «مثلا حده أيضا لوفير صائبا ، ليس

ورود تشوبش يعود إلى المرجع الميثولوجى (الإغريقى) للاسم المشار إليه .

فبخصوص الجانب الأول نعلن أن الذى يهنا أصلا من الأورفية ليس دلالتها الذاتية الضيقة ، بل رمزيتها الشمولية الضمنية . فنحن نعرف أن كل الأساطير الكونية قابلة لأن تفكك وتعاد صياغتها حتى تتسجم دلالتها مع أوضاع مستجدة ، هى غير الأوضاع التى لا يست إبداع هذه الأساطير ، وحتى تتكيف رمزيتها مع بنىات مادية وإيديولوجية وعقائدية وأخلاقية شمولية تتعدى محدودية البطل الفرد الذى تدور حوله أحداث الأسطورة . وإذا كنا لا نحتاج إلى « تسطير » الشحنات الدلالية لمنظومة الأساطير القديمة الدائمة كـ « أوديس » و « عشثار » و « تموز » و « إيزيس » و « أوزيريس » و « ديمونيزوس » وغيرها . فإن الشئ الذى الأكيد هو الرمزية القوية لجماع هذه الشخصيات الأسطورية ، واقتراها بدلالات كونية من عيار الحصب والإعمال والبعث والموت . حقا إن الأسطورة غالبا ما تكتنفها حيثيات لصيقة بفرد ما عاش أو خيل لجمعه أنه عاش تجربة خارقة ، إلا أن المجتمع المذكور يلجأ إلى إفراغ التجربة من محتواها الفردى ، وتجريدها من مقاسها الذاتى ليمنحها حجما هو بحجم الشواغل « الأسطولوجية » الضخمة للمجموعة الاجتماعية كلها .

لذلك اتخذ الإغريق أسطورة « أورفيوس » رمزا للصحة التى عرفها الضمير الجمعى الإغريقى ، وفرة لانبعاث هويتهم الكلية فى مرحلة من مراحل تاريخهم ، ولعل هذه الرمزية نفسها هى ما نجد فى كثير من الدراسات النقدية^(٢٢) التى تناولت الأدب الزنجى ، وذلك على مستوى الاستثمار النقدى الإجرائى ، كما نجد حضور الرمزية ذاتها فى عدد من الإبداعات الشعرية^(٢٣) والروائية^(٢٤) الزنجية .

تقول الأسطورة (من بين جميع البوريديسات ، فإن المشهورة منهن هى تلك الحورية التى تزوجها أورفيوس . فإثناء تعقب الراعى أرساوس لها فى أحد الأيام ، وهى تفرح مع رفيقاتها فى الحقل ، حدث أن لدغتها أفعى عند قدمها ففقدت حياتها . فما كان من أورفيوس إلا أن نزل إلى عالم الموت ليعيدها إلى الأرض والحياة . لكنه وهو متمجمل ومغتاض من زجر هاديس ، يلتفت لرؤيتها قبل أن تخرج من الظلام ، فماتت من فورها وإلى الأبد)^(٢٥) .

ولا شك أن القراءة الخطية للملابسات الأسطورية لا تسعف فى استيعاب عمقها بقدر ما يسعف تفكيكها إلى دلالاتها المفصلية ، ثم إعادة تركيبها بما يخدم تأطيرها للدورة الرؤيوية الجارية فى صلب المتن ، بمعنى اختبار مدى تناظر النص « الميثى » فى مفاصله المركزية ، وفى روحه الدلالية البؤرية مع ما دعونه نحن من جهتنا بالرؤية الأورفية للشاعر ، نظرا لأن هذه الأخيرة تتساق مع وعى كل أسود ، حتمى وملزم ، هذا (الوعى الذى لا يظل هنا مجرد نتاج صرف للذات المبدعة ، بل هو خلاصة للعلاقة بين الذاتية والموضوعية)^(٢٦) .

وبموازاة الطبيعة البنائية للمتن ، شكلها ودلاليها ، التى تدعم انحيازنا إلى عد رؤية الشاعر للعالم رؤية أورفية ، إذ يتوافر نوع من التماثل البنائى بخاصة على المستوى الدلالى بين البنية الدلالية العامة للمتن والبنية الدلالية لأسطورة « أورفيوس » ، بموازاة ما ذكرنا ،

يتعين أن نلتفت إلى مجموعة من المصاحبات الدلالية ، والقرائن التخيلية ، التى تشكل ما يشبه حقولا دلالية مضمرة ، على أساس أنها لم تتقاعس عن نسج الفضاء التعبيرى للنصوص ، مما يمكن عده بمثابة مشخصات إشارية موجية ، يجب أخذها بعين الاعتبار ما دما نقارب مظهر الرؤية الأورفية ونرمى إلى تعضيد حضورها .

لا نقصد من وراء هذا الكلام أن النصوص تحوز دلالات مغايرة أو تشويشية على الدالتين البؤريتين فى المتن : « بنية تدمير الهوية » و « بنية استعادة الهوية » ، وإنما نريد أن نقول إن الشخصيات الإشارية الموما إليها قبل قليل ، هى من صنف العناصر أو النويات الدالة التى تتداخل مع نسج معظم النصوص ، وتغذى دلالتها ، الشئ الذى يطرح أمانا إمكانية تأويلها كمناصر أو نويات دالة لفضاء تخييل بلوره المتن بمحاذاة الفضاء المركزى الذى أعمته الدالتان البؤريتان فيه ، فهو من هذه الزاوية إذن ليس أكثر من فضاء راقد للمناخ الرؤيوى الأورفى فى المتن .

ولكون هذا الفضاء تشابه ملامحه المركبة ، اخترنا ممارسة عملية تفكيكه إلى حقوله التكوينية وهى : أ - الحس « التوسالجى » - ب - بلاغة العنمة - ج - جدلية الموت والحياة . وقبل أن نكتب على تحليل هذه الحقول يجدر بنا أن نقتطع من نصوص المتن جملة من النماذج الشعرية المنتمية إلى كل حقل على حدة ، وذلك حتى نستطيع مساهلة دلالاتها الرافدة للرؤية الأورفية .

أ - الحس « التوسالجى » :

- بلاد العبيد . ! إفريقيا . . .

يابلاذ الزنوج احفافة العراة

ترى كيف يعيشون فى حريمهم

وكيف يعيشون خلف الحياة ؟

وأجسامهم ذلك الأبنوس المعجيب !

المفصل مثل البشر .

(ص ٥٤)^(٢٧)

- وقدم غائصة فى الماء

ومقلة تبحث عن وطن .

(ص ٣١٥)

- والتاج والإكليل كان نصف قبعة

بالية ، بادية الصدا ، مبقعة

تحفى حريق الشمس الاستوائية

عن وجنتى حسنائه زنجية

ملككة فى الغاب منسية .

(ص ٣٢٧)

- من يا ترى تكون ؟

شمس الاستواء

أحرقت جبينك النبيل

ألقت فوق وجبتك

- لونها الجميل
نضارة الكاكاو ، والزيتون ، والنخيل .
(ص ٣٤٠)
- يا أبنائي غنوا للشدة
غنوا للشدة
لا يخلع إنسان منكم جلده
(ص ٣٩٦)
- كورس العبيد : مازالت الغابة قائمة
فامش على أصابعك .
سحابة من الزراف قادمة . .
يسوقها الجفاف . .
(ص ٢٠٧)
- سولارا : (تتقلب في فراشها كمن يحلم حلمًا مزعجًا)
ييمًا . . ييمًا
سأرقص الليلة من أجلك يا أمي .
وتغسل المياه جسدي
وتثبت الجذور في يدي .
فباركيني . .
(ص ٢١٩)
- كورس العبيد : يا سمكات القاع
هدنا إلى المنابع
أمطار أمطار
الريح عطور
والبرق جسور
للنور والنار
للنور والنار
أجوى أجوى . . أجوى .
(ص ٢٤٣ - ٢٤٤)
- بوكمان : هذا أنا بوكمان الأسود . .
حجر في الطاحونة . .
تمثال طيني آت من إفريقيا . . .
(ص ٢٨٣)
- من الواضح أن النماذج الشعرية المثبتة ، على وجه التمثيل ،
كثيفة ، بفعل إشباعها الدلالي المركز ، بالتدليل على وجهة طرحنا
المتعلق بفكرة الحب « النوستالجي » . فنحن نلمس من خلالها حضور
هذا الحب وسلطته الوجدانية ، إلى الحد الذي يتحول معه إلى ثابت
دلالي لا تموزه خصائص أية بنية وجدانية دالة ، وهكذا يمكن الحديث
عن تعدد هذا الحب لذاتية الشاعر ، أو بالأحرى انصبابه في نزوع
تعلق ضاغط ، بشرط الضمير الأسود الجمعي ، وكيف انفعاله
العودي نحو إفريقيا الغرائبية ، قبل أن نعزو مذاقها « القديم »
صنوف انجذابات الحدائث البيضاء ، وقبل أن يكسر هارمونية عناقتها
الرائقة العنف الأبيض المقتنع بدعوى التمدين والعصرية . إن إفريقيا
المعنية هنا تستقيم بحالا لغائنا جغرافية متفردة ، وتنمطى مقطعا
كونيا من التلقائية والبداءة ، فهي مخدع الشمس المحرقة ، والغابات
الكثيفة (الأنوس ، الكاكاو ، النخيل) والأنهار ، والبحيرات ،
- من أجلك يا إفريقيا
يا ذات الشمس الزنجية
يا أرض الأيام الحية
يا أغنية في شفتيه .
(ص ٤٢٧)
- إفريقيا موطنى والزنوج المساكين شعبي .
(ص ٤٩٦)
- سافو : اهرسنى في أرضي بذرة
اسقطنى في فمها قطرة
انثرنى فوق روابيها ورقة .
(ص ١٩٠ - ١٩١)
- كورس العبيد : (في هياج يغنى)
أغنية الصياد الصغير . .
عند بحيرة القمر .

والزرافات ، والتماشيح المتعاشية مع الأجساد العارية المفصلة لزئوج فقراء ، صيادين وفلاحين . . يداولون كينوتهم في نوع من الرعبية الصوفية .

لكن ما يجب أن يراعى بإزاء هذه البانوراما الأسطورية الطازجة هو عدم الاقتصاد على مدلولها السطحي ، بل يجب أن نؤمل في جوهرها الترميزي ، ثم النظر إلى مختلف عناصر اللوحة الساذجة لإفريقيا كمناظر لحالة روحية ، لذاكرة تاريخية تداولية ، وبالتالي هوية معطوبة بسبب من عنف المشروع التدميري الأبيض ، الذي عمل على تشويهها وتغييبها ، وذلك على مدى تاريخ العلاقة بين السود والبعض . إذن يلزمنا كثير من الاحتراس ونحن نتناول هذه الظاهرة ، لكونها ليست نزوة انفعالية مفتعلة ، ولا هي مجرد انشداد لا عقلان إلى ذاكرة مفقودة ، إنها ، على العكس من ذلك ، تأخذ بيدنا إلى تخوم حساسية باذخة من التوق العنيف للوجدان الأسود نحو ماض مشع وخلاق ، مما يشكل مسلكا وجوديا مندغا في الشعائرية السوداء .

وهكذا فإن الفيتوري ، ضمن الموقف « النوستالجي » ، يجد نفسه متقادا إلى تلبية المشترط الرؤيوي ذاته الذي يؤسس خلفية الحس « النوستالجي » في سائر فروع الثقافة الزنجية . ويدفع المفكرين والمبدعين الزئوج إلى اتخاذ المسلك العودوي إلى الرحم الإفريقي كرد فعل تجاه كل مضاعفات التغريب والمسخ والدمار التي تغلغلت في مناحي الحياة السوداء ، أي كموقف ضمني حيال الحضارة البيضاء بما هي حضارة مادة واستهلاك وعنف وتفسخ . . . (ونظرا لأن حالتهم النفسية أو روحهم غير مستريحة ، فليس هناك أفضل من البحث عن روح الجماعة) (٢٨) .

لذلك لا نستغرب أن تنلبس الزنجية ، كسياق نظري وإداعي للهوية المنشودة ، بكثير من البدائية والبساطة ، وبالدعوة إلى إطرار أنماط الحياة الغربية المعاصرة ، بحيث (لا ينكر دعاة الزنجية بدائيتها ولا ينجحون من إعلانهم عن عاطفتها وحسيتها الفائرة ، بل يزعمون بها ، ويعلمون أنها الدواء الذي يستطيع به الزنجي وحده أن يوصي العالم بإعطائها لمريض بتخمة الآلات والأرباح والحساب) (٢٩) . فكان أن تبلورت نظريات ومواقف ، داخل العالم الغربي نفسه ، تتخذ هي الأخرى الوجهة نفسها ، وتدعو إلى مجاوزة المركزية البيضاء والانفتاح على النسق الوجودي للأخر ، أي إنسان الهامش أو المحيط ، لما يمثل ذلك من خلاص لأزمة الحضارة الغربية المتخمة بماديتها . (ولا بد أن نذكر أيضا أن مفهوم « المتوحش النبيل » ظهر في المرحلة نفسها التي ظهرت فيها فكرة التقدم ، وجاء حصيلة لكثير من المؤشرات التي أدت إليها . وقد كان هدفها الحقيقي تأكيد تفوق البدائية ككل على المدنية ككل ، لا من أجل العودة بالمدنية إلى حالة البدائية ، بل من أجل التخلص من بعض المساويء أو إصلاحها عن طريق الدعوة إلى مفاهيم جديدة عن الحق الطبيعي من جهة ، والاستشهاد بحقائق الحياة البدائية المجددة من جهة أخرى) (٣٠) .

فالمسألة إذن تجاوز حدود الاعتكاف المرضي الدؤوب على ذاكرة معتقة ، ومحشوة بالمرئي من الحياة السوداء الأصلية ، ولكنها تحفيز شعري لطاقت استرداد نموذج وجودي ، يستقر في تجاوز الوعى الجمعي للسود ، مثلما هي تجسيد لإدانة أخلاقية للنموذج الوجودي الأبيض . مادام قد جرح على السود شروخا وجروحا لم تندمل . والأكثر

من ذلك فإن الحس « النوستالجي » المعبر عنه في كثير من نصوص المتن يعني حتى الأبيض نفسه ، لأنه يطرح أمامه بديلا لمآزقه الروحية والأخلاقية ، ويمده بدواء لآسنة حضارته . فالعودة إلى الماضي - داخل هذا الإطار - ليست مشينة بالمرء ، لأنها لا تعبر عن إحباط رؤيوي معين ، كما أنها ليست موقفا تركويا أو تكريسيا للماضي ، إنها دعوة إنسانية مفتوحة إلى العالم الغربي ، في سبيل الوصول إلى وفاق حول صيغة توفيقية ، في إمكانها الجمع بين الفحولة السوداء المسكوت عنها والحضارة البيضاء وتماسكها وتقوية مفاصلها (٣١) .

وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار هذا العمق الذي يكتسبه الحس « النوستالجي » ، أي كونه فعالية رؤيوية دالة في المتن ، أمكننا صقل ضوئه بتفنيده بعض الأطروحات والآراء التي تناولت هذا الحس في شعر الفيتوري ، كنوع من التعبير المجانية ، والمفتقرة إلى أية دلالة تذكر . فضلا عن هذا تناول المش ، فإننا نلمح ضمن هذه الأطروحات والآراء غير قليل من التبسيط ، ذلك بأن أصحابها يرون مثلا ، أنه كان على الفيتوري أن يعيش عن قرب القضايا الإفريقية ، إذا ما أردنا الكلام حقا عن مصداقية تعبيرية في نزغته الزنجية الطاغية . وفي هذا المضمار يقول الدكتور محمد مصطفى هدار (ومن العجيب أن يتحدث الفيتوري عن إفريقية بإحساس الرجل الأبيض ، فيصفها بأنها « البعيدة » مع أنه يتحدث عنها قائلا « بلادي » : بلادي أرض إفريقية البعيدة . ويبدو الشاعر في مثل هذا القول كأنه اصطنع إفريقية مجالا لشعره ، دون أن يحسها أو يحس مشكلاتها بعد معاناة حقيقية . ويتضح ذلك أيضا من صوره الشعرية التي يتحدث فيها عن زئوج عرايا ، لم تشهدهم عيناه ، وهو الذي نشأ في مصر حتى بلغ مبلغ الرجال ، ثم ذهب إلى السودان لا يتجاوز حدود العاصمة الثالثة) (٣٢) .

وهل الرغم من تدعيم صاحب الرأي لرأيه بهذا التبرير التسطيحي المتجاوز نقديا ، فإنه يعيننا مع ذلك من تفصيل القول في هشاشة هذا المقرب . فهو يتدارك ، ضمن نفس السياق ، حكمه السابق ويقبض لا شعوريا على الخلفية الجوهرية للحس « النوستالجي » في نصوص المتن ، ألا وهي طغيان النزعة الزنجية على نفسية الشاعر ، ولذلك قال (ولكن هذه الرؤى والأحيلة التي وضعها في شعره ، والتي تبدو كروى الخالم ، كان مبعثها إحساسه الحاد بغلبة التزنج في أصله) (٣٣) .

وفي الإطار نفسه أيضا عالج وفق خنسه « نوستالجيا » الفيتوري ، فذهب إلى أن (النأ هنا انسلاخ داخل غير واضح في وعي الشاعر ، فهو يرى إفريقيا السوداء الزنجية فقط ، لذلك ينادي أرض أجداده) (٣٤) .

فهل كان من الضروري أن ينضو الفيتوري عنه ملابسه الغربية ويقفل راكضا إلى قلب إفريقيا ليرتاد الأفاق البكر للقفار ، ويرى عن كتب صنف أولئك الذين يتحدث عنهم ، ثم ينخرط لنسوه في مشكلاتهم وقضاياهم ؟ هل كان عليه أن يرتد بالزمن إلى المهورد الماضية ليرى بعينه عن الاسترقاق والاستعمار والتمييز العنصري ، وبعددها ينتقل إلى القرن العشرين ليشهد الثورات والكفاحات وغصة الاستقلالات القطرية . . . هذا من جهة . ومن جهة أخرى هل كان من اللازم ، درءا لأي انسلاخ في وعي الشاعر ، ألا يلهج باسم

إفريقيا ، وأن يجرس لسانه عن مناداة أرض أجداده ، وبالتالي كان عليه أن ينادى كل القارات والمواطن^(٣٥) ، ويلتمس مسامح أسلاف كل الأجناس « والإثنيات » ؟

إن هذا المنطق ليس تبسيطيا فحسب ، وإنما هو أبعد ما يكون عن النظرة المقاربية الموضوعية ، التي تجاوزت هذا النوع من الإلزامات والاعتبارات ، وإلا بماذا نعلل كون معظم شعراء أمريكا ، وكوبا ، والمارتينيك ، وجامايكا ، وبورتوريكو ... ذوى الأصل الزنجي لم يكونوا يعرفون إفريقيا ألينة ، غير أن هذا لم يمنعهم من تصويرها والتعبير عن قضاياها ، والتعلق الصميمي بها ، بحيث إن إفريقيا المقصودة في هذا السياق تبقى ، كما أسلفنا ، حلما جمعيا ، و« نوستالجيا » هوياتية ، بل و« حالة روحية أكثر من كونها واقعا جغرافيا وسياسيا . وهي عند البعض تعنى العصر الذهبي الذي سبقه تجارة الرقيق عبر المحيط الأطلسي والاغتصاب الأهرج للقارة على يد أوروبا البيضاء »^(٣٦) .

وهكذا لجأ أغلبهم إلى تشييد إفريقيا تخيلية وأسفروا عليها انفعالاتهم الذاكرية والعمودية ، جاعلين منها مقابلا فردوسيا لرداء المدنية البيضاء .

إن إفريقيا ، كموضوع « نوستالجي » ، هي في النهاية الوجه المجالي والتاريخي لـ « يورديسي » ، في حين تنقصر الأنا الغنائية للفيتوري - باعتبارها تكثيفا للأنسوات السوداء - شخصية « أورفيوس » المتعلق بحبيبته المفقودة . كلاهما يحوز نفس الخصيصة الإشارية ، وهي هاجس البحث عن الحقيقة الصافية ، « فأورفيوس » لم يشأ إلا أن ينزل إلى العالم السفلي بحثا عن حبيبته - حقيقته - هويته « يورديسي » . وفي المقابل فلا نهوض للهوية الزنجية المنطمسة ، بفعل الحجز التاريخي الأبيض ، سوى بالعودة إلى الذاكرة المجالية والتاريخية ، وعليه فإن إفريقيا النائية عند الفيتوري هي مجرد موضوعة لاخترال غربة واقتفاء الوعي الأسود ، هذا الوعي الذي يسمى إلى الانفصالات من مختلف الضغوط التي مارسها وتمارسها الحضارة البيضاء . وهكذا فمن (لون بشرته ومن إحساسه العميق بالمرارة والحقد ، ومن طبول الذكر صاخ له وطنا بعيدا نائيا هو إفريقيا . كان يدرك أنه بعيد ناء .. ولكن كان هذا يتفق مع بقاء إحساسه بالغربة والفقد)^(٣٧) .

ب - بلاغة العنمة :

— قد كان لي في رباه

حديقة مهجورة ..

يجرد اليوم فيها

أحزانه المستورة

ويلفظ الشجر الأسود .. المعجوز عطوره ..

ويدفق الصمت .. واليأس ..

والظلال الحظيرة !

(ص ٨٠ - ٨١)

— وفجأة أبصرت

أعين الليالي الضميرة

حديقة تنفخ ..

(ص ٨٢ - ٨٣)

— يا ليل ..

يا جبل الصمت

يا ضريح الظلال ..

(ص ٨٣)

— وأراك مطرقة على الأوراق

في صمت ضجر ..

وهموك السوداء

حولك مطرقات تنتظر ..

(ص ٨٧ - ٨٨)

— وهناك خلف جزيرة مجهولة

خلف البحار ..

تنمو على شطآنها السوداء

أحزان النهار

(ص ٩٠ - ٩١)

— والريح من حولهم

كالحوائط السوداء

والليل بثر كبير

مختلط الأشياء ..

(ص ٩٦)

— كان الدجى أسود من لعنة

من صرخة حاقدة في الصدور ..

(ص ١٠٣)

— يا كم تكحلنا بليل ..

وتدثرنا بهم !!

وكم مشينا فوق شوك اليأس ..

(ص ١٣٨)

— ألقى معول الليل بأسه ووجومه

وبعينيك .. بالآلام عينيك ..

حنين إلى الليالي البتيمة ..

(ص ١٤٤)

— ماذا أرى يا ظلام ؟

ركبا تحت الدياجي محدبين ..

(ص ١٤٨)

— غير أن السائق الأسود ذا الوجه النحيل

جذب المعطف في يأس

على الوجه العليل ..

(ص ١٥٨)

- وتذكرتك .. يا نجمة حزن
حزن المتوهج في الليل
والعنة ، تتمطى ساما .
(ص ٤٨٦)
- وذكرتك .. والليل سحابة
يمشى معصوب العينين .
(ص ٤٨٧)
- سولارا : سأرقص الليلة من أجلك يا أمى .
(ص ٢١٩)
- العرافة : الله هو النهر الصاحب ..
وهو الليل الغاضب ..
(ص ٢٥٦ - ٢٥٧)
- بوكمان : ابحث عن منبع أحزانك ..
(ص ٢٨٥)
- إن كنا قاربنا الحس « النوستالجى » فى المتن ونظرنا إليه بوصفه
حساً دلالياً مقابل لتعلق « أورفيوس » بـ « يورديسى » ، فإن النماذج
الشعرية التى أوردناها فى إطار ما أطلقنا عليه إجرائياً (بلاغة العنة)
تمثل الحد الدلالي الموازى لبنية الاكتئاب فى الشخصية الأورفية ،
وللفضاء الجحيمى فى الميثولوجيا الإغريقية ، ذلك الفضاء الذى هوى
إليه « أورفيوس » المقجوع تطلبا لحبيته . فالنماذج تكشف عن هذا
الثابت الدلالي الذى اشتغل فى بنية المتن ، واستطاع أن ينتج بلاغة
إشارية جد دالة تؤول إلى السواد ، والدكنة ، والظلال ، والوحشة ،
والأشجان ، والصمت ، واليساس ، والمرارة ، والسأم ،
والمأسوية ... ولعل هذه الوحدات الدلالية كافية ، بما لها من إشباع
تسميزى ، لخلق فضاء تحييل عتموى يناظر النفسية الكثيفة
« لأورفيوس » والمناخ الشبحى لعالم الموت .
- وكما فعلنا سابقا بلزنا القفز على البعد الذاتى للفضاء العتموى
لنعطيه بعدا أكثر عمقا وموضوعية ، فنقرن دلاليته بذات جمعية أشمل
هى الذات السوداء فى سياق تجربتها التاريخية التراجيدية عقب
الاحتكاك بالبيض . وعمل هذا يمكننا أن ننزع ، على مستوى ثان ،
عن هذا الفضاء غشاوته الأسطورية الشفافة ثم نكسوه برداء تاريخى
موضوعى هو من سدى المعاناة السوداء ، وعنت السود فى لحم أطراف
هويتهم المحطمة .
- إذن يجوز أن نلقى شخصية « أورفيوس » من بنية الأسطورة ، ثم
نخلص الأنا الغنائية للشاعر من سلطتها الذاتية القاصرة إشاريا لترس
لها خلفية تاريخية مقنعة ، على أساس (أن الزنجية بالنسبة للإفريقى ،
لا علاقة لها بالأسطورة . إنها واقع قاس ينغمس فيه يوميا) (٣٨) .
وهكذا تغدو بلاغة العنة ، المتحدث عنها هنا آيلة ، دونما تلوذ ، إلى
بلاغة ذلك الاكتئاب الخلاق الذى دفع الذات السوداء ، بدءا من
الخصوصية الفيزيكية والوجدانية ، بما هى جسد ديجورى معتم ،
تربض فى حناياه آلام وأشجان غائرة ، وصولا إلى هاجس تعميم انجبال
الطبيعى من خلل الانزياح النفسى التلقائى نحو كل ماله علاقة
بالسواد ، مما يؤكد متزعا إسقاطيا يحقق للذات السوداء استمرار
- تتزعين زينة العرس
وتلبسين زينة الحداد
وتنديين !
(ص ٣٠٤)
- أزهرت البنفسجات السود فى يدي
المقم والظلام والصقيع
فلتتعدد الجذوع .
(ص ٣٠٥)
- رائع هذا الدجى الأخضر
رائع صفاء الظلمة الجميل .
(ص ٣٠٨)
- وجرحنا المعاطف الشتوية السوداء
وانزلقت ظلالنا فوق شوارع المساء .
(ص ٣١٦)
- فاسمحي لنا
بليلة واحدة من الضوضاء ..
(ص ٣١٧)
- تتسلفنا بيد الشفقة
بالضحكات المرة ؟
بالحزن المر .
(ص ٣٢٠)
- رأيت شمعى ينفى
للشمس أحلى المقاطع
والشمس فى غسق الليل .
(ص ٣٣٢)
- أطوى ليلالى خربى ..
وأمتطى خيول سأمى .
(ص ٤٠١)
- فعاد لى صدهاء . باكيا حزين المقلتين
حق لييكى صدى صوق ..
(ص ٤٠٢)
- وغسلنا جبهتنا بدماء مأسينا .
(ص ٤١٣)
- كانت تركض خلفها أشجار الغابات
كانت تتهدج لها أنفاس الظلمات .
(ص ٤١٤)
- الساعة منتصف الليل
وعلى الدرب تمام الظلمة .
(ص ٤٨٦)

الإحساس العتموى الأولى لدى الأسود هو الدّرج الأول في مهوى الجحيم ، وإذا كان العنف الأبيض هو الدّرج الثانى ، فإن سعي العنف الأسود المضاد هو ما يمثل الاقتحام الكلى للجحيم ، ولو أن فرانز فانون ينتقص من المردودية التاريخية للهبط إلى الجحيم ، ففى نظره (ليس للأسود من فائدة فى إنجاز هذا الهبوط إلى الجحيم الحقيقى) (٤٢) .

ج - جدلية الموت الحياة :

- ها هنا وارىت أجدادى .. هنا ..

وهم اختاروا ثراها كفنا ..

وسأقضى أنا من بعد أبى ..

وسيقضى ولدى من بعدنا ..

وستبقى أرض أفريقيا لنا ..

(ص ٤٢)

- فوراء الموت .. وراء الأرض

تدوى صرخة أجدادى ..

(ص ٤٥)

- فقد كان يحمل فى روحه

تمرد أجداده أجمعين .

(ص ٥٨)

- ذات يوم لم يزل يثقل بالنقمة أرواح جدوى

ذات يوم لم يزل يزحم أيام وجودى

وقفت أرضى ترنو للمقادير حزينة

وقفت كامرأة تنسج أكفان السكينة .

(ص ٧٣)

- فى كل ليل ..

يدوس فوق شعورى أ

جنازة تدفن الحزن

فى قبور السرور .

سحابة تظلمر الموت

فوق روض نصير ..

(ص ٨٠)

- فى ذلك الركن من قلبك

الحقير المرائى ..

تمتد مقبرة ضخمة ..

(ص ٩٥)

- لكى لا أرى جثة ميتة ..

تطل بعينين نحو الحياة .

(ص ١٠١)

- وكل الذى خلف أعماقنا

خصوصيتها الفيزيكية والوجدانية عبر تلوين عناصر المجال المستوعب لكيونتتها ، بل إن التلوين النفسى يتعدى المرئى إلى اللامرئى ، ويطول الموضوع المركب ، كما يلحق البسيط داخل دائرة المجال .

ومن دون شك ، فإن الليل يشكل المدى الأقصى لهذه البلاغة العتموية الدالة ، ولذلك نلمس كثافة حضوره ، هو مرادفات ومشتقاته وتلويناته المتعددة ، داخل مجمل النماذج الشعرية التى ترفد حساسية العتمة فى المتن (٣٩) ، مثلما نواجه بهذا الحضور الملحاح لليل فى مجمل النصوص الشعرية التى أبدعها الشعراء الزنوج الأفرو-أمريكيون ، إذ (... أن الليل مصدر الخرافة عند الزنوج الإفريقى وعنصر من عناصرها ، ولازال إلى اليوم منبعاً للأوهام والهواجس والخوف لأنه يأتى محملاً بأشياء غامضة ويجعل كل إفريقى يعيش فى عالم تكثر فيه الاتصالات مع الغير وتعمد فيه المحاولات) (٤٠) .

لكن مانود توضيحه فى هذا الإطار ، هو أن الأسود قد انسجم فى خصوصيته العتموية ، فى كثير من الانسجام والتلقائية ، واستمر هذا المسلك النفسى - الحضارى إلى حدود مقدم البيض ، أى إلى حين مواجهته للبياض كلون مغاير . وما أدى إلى الإخلال بالانسجام والتلقائية المذكورين أن البيض لم يكتفوا بنهب وتدمير إفريقيا ، أرضاً وإنساناً وثقافة ، بل اتخذوا السواد ، مادام فصيلاً أساسياً فى المنظومة البلاغية العتموية ، مبرراً سافراً للتغطية على عنفهم التاريخى الصارخ ، ومن ثم التجأوا إلى اختزال مناحى التناوب بين الهويتين ، السوداء والبيضاء ، إلى جدل بلاغتين لونييتين ، فانتقلت العتمة من صعيد مكون من مكونات الرؤية فى الذهنية الزنوجية إلى صعيد عامل التمزق والمعاناة والقرص فى النفسية السوداء .

إن هذا التحول المفاجئ الطارىء يمكن عده عنصراً من عناصر التحليل الإضافية للقضاء العتموى فى الحياة الزنوجية ، بالنظر إلى أن السواد أصبح لدى الأبيض الغازى رمزاً لخطيئة كونية أزلية ، تختم خضوع السود للمحن والآلام الجسدية والنفسية ، وهو ما أطرساه داخل « بنية تدمير الهوية » ، وبهذا أخذت تلك المحن والآلام شكلها التاريخى العمل ، من خلل ممارسات الاسترقاق ، والاستعمار ، والتمييز العنصرى ، بما هى مظهرات للعنف الأبيض ، أو بالأحرى للجحيم التاريخى الذى أوى إليه السود مرغمين . هذا وإذا ما أردنا دلالية « بنية استعادة الهوية » ، بوصفها بنية ترشح بكثير من المكابدة والعذاب ، اكتملت لدينا صورة الجحيم التاريخى المقصود ، بحيث لا يجب أن نغفل أن مباشرة الذات السوداء الجمعية لمشروع استعادتها لهويتها بعد اختيارها واعياً لانتاج عنف مضاد ، وبالتالي شكلاً من أشكال المكابدة ، الجسدية والنفسية ، وهو ما يعنى فى النهاية فكرة الجحيم التاريخى .

ومن هنا يتأتى القول إن المكابدة السوداء هى التجل الموضوعى للمكابدة التى عاشها « أورفيوس » حين مباشرته لمشروع استرداد حبيبته - حقيقته - هويته « يوريديس » من عالم الموت ، لأننا نجد (داخل كل نزول للجحيم ، تحصيلاً لسرع من اليقظة الداخلية ، ونوعاً من الإفراج عن الوعى) (٤١) ، وكأنما الأسود هو « أورفيوس » الأسطورى التلمس لموقع « يوريديس » فى دكة اكتتابه الذاق وفى حلقة التلمس العالم السفلى وشبحيته . أو لنقل أخيراً إذا كان

- مقابر معشوشبات المموم .
(ص ١٠٢)
- وكانت السحب تغطي السما
كأنها أكفان ميت فقير
وكننت أمشى متخما بالردى
كدودة تزحف بين القبور .
(ص ١٠٣)
- إذن فاسمى إننى سأغنى
سأهرف لحن الجناز الكبير . .
فقد أن لى أن أهر الحياة بحزن . .
بكل مراثى القبور .
(ص ١٠٧)
- ألا ليت الذى بالموت أبلانا .
ولم يبق لنا كالتناس أشواقاً ووجدانا .
(ص ١١٩)
- وظل السيد المعبود فى رقدته الحلوه
وكانت كأسنا الموت
وكانت كأسه الشهوه . . . !
(ص ١٢٠)
- وانتفضت حتى عظام الحدود
فأسمع برغم الموت أصوامها
مختلطات باللظى والحديد
وشق صدر القبر . .
(ص ١٢٧)
- كنت نحين فى دمايى
وأفنى أنا فى ساعديك . . فى ديمومه
(ص ١٤٢)
- هكذا كان يغنى الموت حول العربى
وهى مهورى تحت أمطار الدجى مضطربة !
(ص ١٥٧)
- يخفق فى ألف يد مكتومة الأئين
مثل جناح طائر فى رقصة المنون .
(ص ١٦٨)
- فلتكنى حينا على عظام مونا
ولنصمت الأنا .
(ص ٢٩٩)
- لورأيت شاعرا يموت
جثته طريجة
وقلبه حمامة ذبيحة
- ودمه على الثرى عباءة حمراء .
(ص ٣٠٣)
- رأيت يمشى على قبرى فابتسمت .
(ص ٣٠٤)
- لأن طاحونة ميت حزين الحيلاء
تدور فى الهواء
جلست تحت هذه الأعمدة السوداء
(ص ٣١١)
- كأنما أسمع أمواتا ينفون معى
تشبهنى وجوه موتاى النحاسية .
(ص ٣١٢)
- طبول موتاى تدوى فى دمايى .
(ص ٣١٣)
- وضحكة باردة صفراء
كأنها كفن !
(ص ٣١٥)
- إن الكلمات الميتة ، كالأشجار الميتة .
(ص ٣٢٠)
- أجيء لاهث الأنفاس ، مصلوب العنق .
(ص ٤٠٣)
- لم تمت فى أغان ، فما زلت أغنى .
(ص ٤٠٧)
- أنا فى حبك مليون ضحية
تنهاوى تحت أقدام جلالك .
(ص ٤٠٨)
- الموت فى طريقه . . ياليت لا يقترب
الموت والعدو بالمرصاد .
(ص ٤٧٦)
- نازاكى : يا أحباب الموتى هودوا
حتى لو كنتم قد متم .
(ص ١٨٣)
- كورس الموت : يستجدى موت مشنوقين
يستجدى موت منفيين
يستجدى موت مجلودين .
(ص ١٨٥)
- سافو : لن تخرجنى منها . . فاقطنى . . أو اقتلك الآن
اقتلنى فى أرضى . .
(ص ١٩٠)
- سافو : (متحشرجا)

المستوى الطقوسي ، ففي الذهنية الزنجية لابد وأن يسترعينا ذلك الاشتهاه القوي والمدهش للموت ، كما لابد أن يثيرنا عدم التهرب من العدم ، بخلاف ما نراه عند شعوب وثقافات أخرى ، بل إن الموت يندغم في سياق الشعائرية السوداء التي ترى أن الحياة ليست ، في الجوهر ، سوى الفصل الأول من وجود خالد متأبد ، على حين أن الموت هو الفصل الثاني أو الفصل الحقيقي من هذا الوجود .

فقد اعتنق السود مجموعة من الطقوس المبهجة للموت ، التي تعمل على الترفع فيه ، مما يجعله أفضل من الحياة . فلا يمكن مثلا عد الأجداد والأسلاف موت بئى حال من الأحوال ، إذ يعتبرهم المعتقد الزنجى أحياء تمور أرواحهم في مختلف تجليات الحياة والطبيعة ، ويسرى دفقها اللامرئى في كيان الأحفاد . ولا على ضوء الفلسفة الإفريقية ، بحسب الأموات قوات روحية تستطيع التأثير ، بنجاعة ، على الأخلاف الذين ليس لهم من هدف ، بعد الآن ، سوى توطيد قوة أولئك^(٤٤) . لذلك لم يكن الموت ليمثل ، إطلاقا ، فصا أو قطعية بين العالم المياني والعالم الغيبى ، وإنما هو محض انعطاف في مسار التجربة الأونطولوجية العميقة التي يعيشها الأسود ، حيث ينتقل ، بعد الموت ، إلى مرتبة أسسمى هي أقرب إلى مرتبة المقدس ، لأنه يحظى بالدنو من مصدر الطاقة الوجودية الأولية ، أى الإله . (نعم ، إن الزنجى يشعر كأن بينه وبين أسلافه معاهدة وجب عليه احترام بنودها التي تنص على تقديسه للموت والإشادة بهم)^(٤٥) .

وهذا سبب الثراء الغل للشعائرية السوداء ، ومصدر بذخها الإشارى المتجسد في أشكال التواصل بين الأحياء والموتى ووسائله ، سواء من خلال الأشعار والمحكيات والإنشادات ، أو عبر الرقص والموسيقى والأقنعة . ويصعد هذه الأخيرة (لابد من النظر إلى القناع الإفريقى على أنه بالدرجة الأولى تكتيف طاقة . وهذه القوة التي يحتويها القناع ويطلقها إنما تصدر من بتاييع الطبيعة والجدود والآلهة)^(٤٦) . وعلى صعيد آخر فإن (القربان هو ، قبل كل شيء ، عبارة عن مدخل لملائق مع السلف)^(٤٧) .

قد يبدو هذا التماس الرفيع بين حدى الموت والحياة أشبه ما يكون بتقاطع سريالى عمير ، ولكنه حين الأمر الواقع فيها يخص هذه الإشكالية الميتافيزيقية العويصة . إذن لا يجب أن نستغرب التوظيف المكثف لكلمة الجد أو الأجداد ، كرمز للموت ، في نصوص فائقة من المتن ، لأن توظيف الشاعر لها ينطلق ، دون موارد ، من ذات الخلفية الرؤيوية التي حاولنا بسطها . والنتيجة هي التقاء الفيتورى ، من حيث يدري أو لا يدري ، مع نفس الشواغل الذهنية عند شعراء الزنجية ، الذين يمارسون الكتابة الشعرية باللغات الغربية ، إذ نجد (عند شعراء أفرو-أمريكيين متعددين ، تلك العلاقة الحميمة بين الأحياء والأموات)^(٤٨) .

إن الموت حقل دلالي وظيفى في المتن ، ومادام يملك مبررات مثولته في النصوص ، فإن لنا كامل الحق في استثمار رمزيتة في نطاق الرؤية الأورفية للشاعر ، ولو أن الموت ، باعتباره عنصرا رؤيويا ، غالبا ما (يشكل صعوبة أساسية داخل كل رؤية بالنظر إلى أنه محاولة لإعطاء معنى للحياة)^(٤٩) .

لقد قلنا سابقا إن الشاعر (صوت الكلية الزنجية) هو المقابل

لمنة أجدادى ستطاردكم .

(ص ١٩١)

— كورس المبيد : لا تقربوه . .

سنستحم الغابة الميتة . .

بالدماء إن لمستموه . .

(ص ٢٠٤ - ٢٠٥)

— المرافة : امضوا . . امضوا . .

هذا هو صومهم يتوهج في الأبعاد . .

هذا صوت الأجداد . .

الموت يتخالون . .

الموت يتسمون . .

الموت والأحياء هناك . .

(ص ٢٥٨)

يقول وفيق خنسة (والفيتورى فعلا يشتهى الموت في أعماقه ، هروبا من واقع لا يرضيه ، ولا يريحه ، ويتمنى أن يتحرر منه من ولونه أولا ومن قصره ودمايته ثانيا . وبالمناسبة ليس الفيتورى دميا)^(٥٠) .

من المحقق أننا لو قمنا بتشريح هذا القول ، ثم أعدنا تركيبه ، فيستحصل لنا ما نقصده من أطروحة (جدلية الموت والحياة) كدلالة مشتغلة في المتن ، فالقول يؤكد اشتهاه الشاعر العارم للموت ، بغاية التخلص من واقع غير مريح ، وتوخيا للإفلات من مركب اللون والدمامة ! فالموت ، على ما يبدو ، هو سبيل التحرر من واقع شرس ، ومن عقدة آسرة . وإذا كان صاحب القول ربما يكون قد رتب وجهته بناء على قراءته لشعر الفيتورى ، فإن الأمر نفسه حصل لنا ونحن نقرأ نصوص المتن قراءة متفحصية ، بحيث ووجهنا بنصوص تكاد ، لكثرتها ، تشكل خطابا مستقلا داخل المتن يمكن تسميته بخطاب الموت ، فهو يبين على سياقات دلالية عدة ، ويحجز مقاطع بكاملها ، وذلك بنفس القدر الذى نجده عليه مبثوثة في وحدات لفظية . إنه يجمل مباشرة على دلالة الموت أو على ماله علاقة واتصال بهذه الدلالة ، ولا ريب أن النماذج الشعرية التي اخترنا إثباتها كافية للإقرار بثبوت هذه الظاهرة ، بل وتحفز على الخوض في إشارتها .

فهل المسألة محض توضيح لحس عدى يرجع إلى حيثيات ذاتية ، قد نجد تفسيرها في تشاؤم الشاعر وقنوطه الوجودى ، أم أن الأمر يفوق هذا ويصلنا بخلفيات عميقة تمس الشاعر ، كما تعنى الذات السوداء الجمعية ؟؟ لعل الشطر الثانى من هذا التساؤل الإجرائى هو الذى يقدر على قيادتنا إلى مظان هذه الظاهرة الطاغية ، ويسمفنا فى اكتناه مقصديتها .

وانطلاقا من الوحدات اللفظية المهيمنة على النماذج السالفة (الموت ، الكفن ، وارت ، الجنائز ، الدفن ، القبور ، الجثة ، الردى ، المراثى ، المنون ، القتل ، الصلب ، الشق ، الضحية ، الأجداد . . .) نستطيع أن نؤسس مدخلا مشروعا إلى جوف بنية الموت ، أو جدلية الموت والحياة فى الذهنية الزنجية . إن هذا الخطاب هو واحد من بين مياسم لافتة فى هذه الذهنية ، إذ يعبر عن حضوره عبر كثير من الأنساق والأنماط فى الثقافة السوداء ، وبخاصة على

الموضوعي لـ «أورفيوس» ، وقلنا كذلك بأن الهوية الزنجية الحقيقية هي ما يوازي «يورديسي» المبحوث عنها من لدن «أورفيوس» ، ثم جعلنا بلاغة العنقة والتحريك غلافا دلاليا مناظرا لقساوة المجسم التاريخي الأسود ، في تقابله مع عالم الموت في الأسطورة الإغريقية . إذا كنا قد أنشأنا تلك التقابلات والتماثلات الإجرائية ، فإن المطلوب الآن هو إنشاء نوع من التوازي الدال بين خطاب الموت في المتن وموت «يورديسي» حبيبة «أورفيوس» .

إن الهيمنة الثلاثة لهذا الخطاب ، مضافا إليها ما نستشفه من إيمانية «بنية تدمير الهوية» كموت جسدي ونفسي وحضاري ، ومن «بنية استعادة الهوية» كموت حقيقي «شهادة» وموت مجازي «مكابدات وتمزقات» ، كل هذا يبلور الحد الدلالي المسائل لموت «يورديسي» . فلنكن بصعد «أورفيوس» حيا من العالم السفلي وجب أن تموت حبيبته ، إذ تقى ، بموتها الفاجعي ، حبيبها من أن يلقى حتفه هو أيضا ، وهكذا يحدث ذلك التقاطع الدال بين طرفي الموت والحياة في الأسطورة بنفس حدوثه في بنية الرؤية للعالم عند الشاعر . بل لعل العنصر الجوهرى في كليتها هو التعالق العنصرى الكبير بين الموت والحياة ، بحيث يصير الموت (عكسا للمفهوم السائد) وسيلة للحياة .

إن الرؤية الأورفية في المتن تسلك بدورها نفس المسلك الترميزي للأسطورة الإغريقية ، فهي إبانة عن مشروع هودوى وارتدادى إلى منابع الأصول ، أو إلى «يورديسي» الموضوعية أو التاريخية «الهوية» ، ثم الوقوف على موتها ، بمعنى تدميرها التراجيدي من جراء العنف التاريخي الأبيض ، وأخيرا ابتنائها في هيتها الأصولية . ثم القيام بمركزتها في الذهن والوجدان الأسودين ، كموقف حضاري مضاد للحضارة التمينية البيضاء ، إذ لا فرق بين عنفها المادى وعنفا الأخلاقى . ولا شك أن هذا المسلك الترميزي للسيرورة الرؤيوية في مدونة الشعر الزنجرى الأفرو-أمريكى هو الذى جنح بجان بول سارتر . إلى القول (وسأسمى «أورفيا» هذا الشعر لأن ذلك الهبوط المعاند للأسود إلى ذاته يجعلنى أفكر في أورفيوس حين ذهابه إلى استرجاع يورديسي من بلوتون) (٥١) . وقد ارتكز سارتر في دفاعه عن الملمح الأورفى في الشاعرية الزنجية على التقنية التخيلية عند الشعراء الزنجرى ، بحيث غالب ما يتصاير في نصوصهم الحبس والنوستالجى ، وهاجس تحريك العالم ، إلى جانب تلك الشهرة السريالية للموت ، وإذا ما أردنا التدقيق فـ (إن مؤسس مجلة الزنجية ، الطالب الأسود ، هم أنفسهم الذين ارتادوا التقنية الشعرية لـ «لعودة إلى الأصول» (٥٢) ، ومادام المتن قد بلور نفس تلك التقنية ، فإن ما يصدق على الشعراء الزنجرى الأفرو-أمريكيين يصدق على الفيتورى أيضا بالرغم من اختلاف اللغة .

وحق نكون أكثر انسجاما مع طبيعة الرؤية الأورفية عند الفيتورى ، أو إن شئنا ، حتى نكون أكثر أصولية واستيفاء بصدد الأورفية الزنجية نفتح أن نستبدل «يورديسي» المبحوث عنها من لدن «أورفيوس» الأسطوري ، بوصفها معادلا للهوية بـ (مونتو) لأنها أوفى وأعق تعبيراً عن خصوصية الإشكالية الهوياتية في العالم الأسود ، وهكذا نصبح أمام تقصى «أورفيوس» الأسود لحقيقته المباداة ، كإعادة إنتاج لدلالة بحث «أورفيوس» عن «يورديسي» .

واستباقا لأى تساؤل قد يطرح لماذا البحث عن «مونتو» ؟ نراة ملزمين بتحديد معنى الاسم وذلك قبل بسط وظيفته في هذا السياق ، فنقول لأن (مونتو يعرف عند الرجل الأسود بكونه أعظم رجل وأكمل الرجال خلقاً وشكلاً ولهذا فهو يستحق العبادة . وهو أقوى الكائنات فخلق كل شئ في مكانه ويؤدى وظيفته على خير وجه) (٥٣) .

وعلى ضوء هذا التعريف يتبين أن الاسم ذا الرنة الإفريقية هو بمثابة شفرة ضمن المنظومة العقائدية السوداء . إن «مونتو» النموذج الإنسانى المتسامى ليس من فصيلة الكائنات الهلامية المحلقة في عليائها القدسي ، التى تكتفى في علاقتها مع البشر باللون من الطقوس والاحتفالات التقريبية الموسمية ، حقا إنه بتعاليه يترامى أشبه ما يكون بالإله ، لكن ما تتميز به الذهنية الزنجية عن كثير من الذهنيات هو أنها لا تعتبر الإله ماهية تجريدية غائمة ، أو كينونة متعالية تليدة ومحايدة ، إنه روح خلاق ، ورمز مطلق وفعال لا يتوان عن الاندغام والتماهى في مختلف مناحى الحياة وأصعدها ، فهو القبس المشع لفعل الأفراد ، والمنظم لعلاقتهم وعماستهم اليومية . يلهمهم قيم العمل والشجاعة والاحتمال والتعاون . ويقدر ما يزودهم بطاقة حب الخير والحق والعدل والجمال يوجب انفعالاتهم الروحية ، من خلال الإبداع في مجالات الموسيقى ، والرقص ، والنحت ، والتفنج . وهو من يغرس فيهم قدسية السحر وتكريم الموت . إن مونتو باختصار هو الرمز الذهني الأمثل ، المكثف لنموذجية الحياة السوداء ، سواء في جانبها المادى أو الروحى ، على أساس (أن القيم الروحية الحقة لا تنفصل عن الواقع الاقتصادى والاجتماعى) (٥٤) .

لذا أصبح المنزع العدوى إلى إفريقيا المعصر الذهني تعبيراً عن إرادة التخلص من المآزق الهوياتى الأسود ، نغى تعبيراً عن حاجة وجودية ملحة إلى اعتقال المونتو الثاوى في الذاكرة السوداء ، وعصرنة القيم المادية والروحية التى يضمها هذا المعتقد الراشح ، بفعل أن هذا الاختيار هو البديل الرؤيوى لإشكالات التشذيب والمسح والاستلاب التى أفرزها الخطاب التاريخي الأبيض .

من هنا يتبدى لنا كيف أن الرؤية الأورفية قادرة على إنجاز أجوبة فعالة لقرآيم الأسئلة في العالم الأسود (٥٥) ، بدءاً من الميعش اليومى ، إلى المركب والشمولى ، مروراً بالعلاقة مع الآخر ، وبالموقف من القضايا الكونية التى تمس الإنسان بما هو كل ، ولم لا ؟ ونحن نعرف ذهاب (بعض الإفريقيين المحدثين إلى أن أسلافهم هم الذين اكتشفوا الرب للإنسانية . يقولون إن الدين من نتاج عقل إثيوبيا بالمعنى القديم للكلمة) (٥٥) . ومثلما كان هبوط «أورفيوس» إلى العالم السفلي ابتعائاً كيانياً دالاً ، اشتغلت الرؤية في المتن وفق المعادلة التى بلورتها بنية الأسطورة ، أى أن نزول الذات السوداء الجمعية إلى أعماق ذاكرتها التاريخية إن هو إلا بحث عن إكسبر حضارى أصولى قادر على ابتعائ الهوية وتوفير تماسكها ، وعلى ملء الفجوات والبياضات اللا إنسانية في مختلف جوانب الحياة لدى السود ، إذ (ليس على المستوى المفاهيمى ، وإنما على مستوى التخيل والمحاكاة ، يقوم الفن بتسديد نقده للنظام القائم ، لأنه يعكف على إمطة اللثام عن طبيعته اللا إنسانية) (٥٦) .

اعتماداً على ما بينا نستطيع إذن توصيف الوعى العدوى الأسود بوصفه تجلياً لما يصطلح عليه لوسيان جولدمان بالوعى الممكن . صحيح أن هذا النمط من الوعى ربما بدا من قبيل الوعى النكوصى

الذي أطلقنا عليه نحن « بنية تدمير الهوية » بما أنه تشويش تاريخي سلبى ، وتفكك رؤى ، وانحيار للكلية الزنجية . إن يقطعة الوهى هى أداة إنجاز القفزة المطلوبة ، وقاعدة حسم الإشكالية الهويةية . ومادامت هذه اليقطعة فعلا تاريخيا ، لأن كل فعل (ينم عن وهى من خلال كثير من مناحيه)^(٥٩) ، فإنها تتضمن معنى احتماليا وثوريا ، كما تصبح تطلبا للممكن أكثر منها تعلقا بالقائم الناجز .

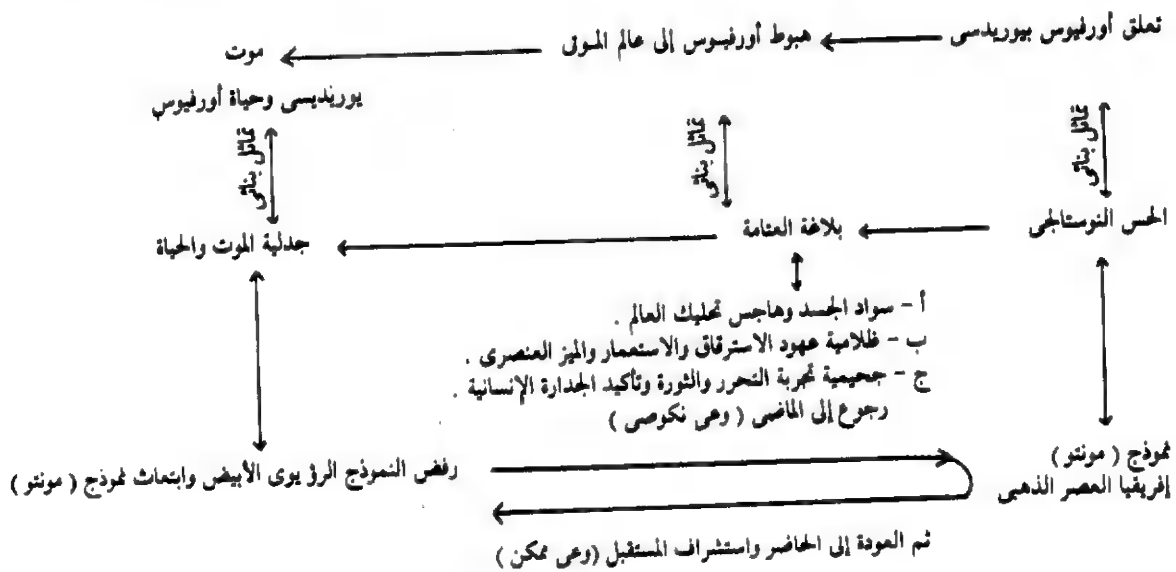
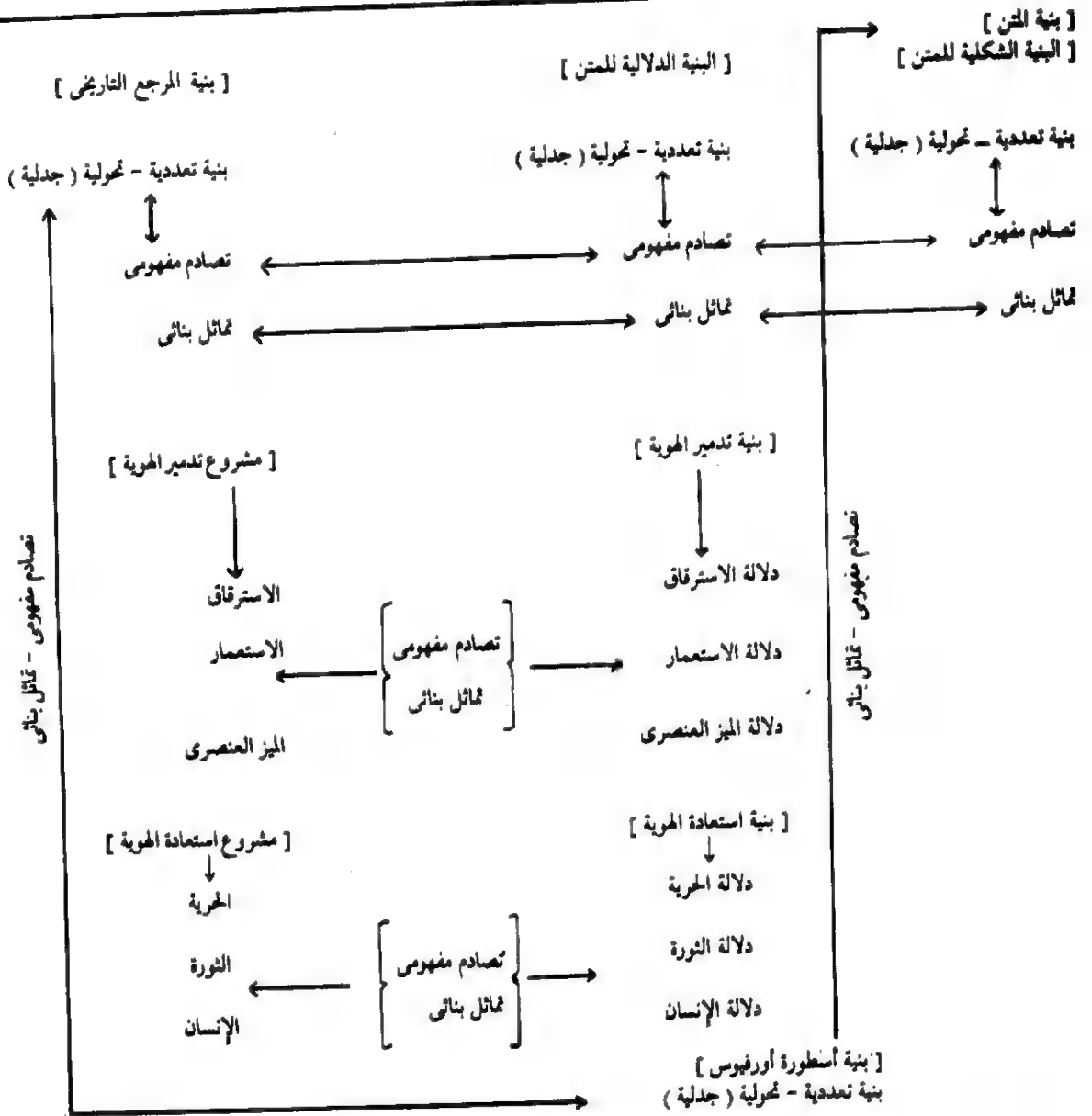
نخلص إلى القول بأننا لسنا بإزاء منشور نظرى ، واضح ومتماكس ، أو بإزاء بيان إيديولوجى من توقيع نكروما ، أو سنجور ، أو سيكوتورى ، أو نيريرى . . بل نحن بإزاء كتابة شعرية لها أولياتها ومشتراطاتها المخالفة لأوليات ومشتراطات المنشور النظرى أو البيان الإيديولوجى . فالكتابة الشعرية شكل ودلالة خاصين ، ومن تركيبنا للمستويين أمكننا استنتاج رؤية محددة للعالم تحمل في عمقها وعيا ممكنا . ومن المعروف أن الكتابة الأدبية عموما (ولو أنها تفصح عن رؤية خاصة للعالم ، فإنها تكون مسوقة مسبقا ، لدواعٍ أدبية وجمالية ، إلى تعيين حدود هذه الرؤية ، والقيم الإنسانية التى يتحتم تقديمها بغية الدفاع عنها)^(٦٠) . وتوقعا لآى طرح قد يرى أن الرؤية والوهى الملتصقين فى المتن ربما خالفا ما يجوز التقاطه من نوايا الفيتورى ونصريحاته وحواراته ، أو ما يمكن أن تقدمه القراءة المهادنة لشعره - نحسب لهذا نقول إن الأمر الأساسى لدينا هو أن الرؤية والوهى يندان عن سلطة الشاعر ونواياه ، ويستقران ، قوة وفعلا ، فى مكتوبه الشعرى ، أى فى المتن الذى هو حتما بنية نصية مضمرة لبنية دالة أو أكثر . هذا من زاوية ، ومن زاوية ثانية فإن الفيتورى لا يكتسب أهميته إلا عبر انتمائه إلى الكلية الزنجية ، ومهما قوى أو ضؤل هذا الانتهاء ، فإن الشيء الأكيد هو انتماءه ، بما هو ذات مبدعة ، إلى بلورة رؤية كلية ، ووهى كل ممكن ، لأن (الوهى الممكن كان الشكل والذات ، لتلك الإمكانية الموضوعية التى يتوقف عليها إنجاز الأثر)^(٦١) ، هل أن الأثر الذى يحنا هنا طبعها هو المتن ولا شيء غير المتن .

وفى النهاية نقترح أن نسطر لمذجة توضح آلية الرؤية الأورفية فى المتن ، بما هى وهى ممكن ، وذلك فى إطار علاقتها مع البنية الشكلية والدالية للمتن ومع بنية المرجع التاريخى :

السالف ، مادام يخدم ، باستشارته للذاكرة الكلية ، تأييد الحس الماضوى ، والمزوف عن الانشغال بالأتى والمحتمل من القضايا والأفاق . غير أن التحليل المتأن لهذا التماظهر المموه قد يعين على الموضعة الدقيقة للنمط المشار إليه ، فالردة إلى الماضى تكتسى هنا معنى إيجابيا ، إنها ترمى إلى استعادة نموذج رؤى يوى مسكوت عنه يحكم عامل الهيمنة البيضاء ، ويحكم إغراءات الحضارة البيضاء ، ثم تحويله إلى وهى ممكن واحتمالى يهم مصير الكلية الزنجية ، فهو بذلك وهى ثورى ، اجتيازى ، ومستقبل ، لأنه يعمل على تحطى مجمل العوائق التى تحول بين السود وتحقيق تصورهم الحضارى الخاص .

إن الكلية الزنجية الحالية فى معظم جوانبها ثمرة لتضافر عوامل تاريخية متلاحمة بأتى فى مقدمتها عامل العلائق اللا متكافئة مع العالم الأبيض ، ولذلك فإننا نستطيع أن نستطيع ، حين حرصنا على استحضار هذا المعطى ، لماذا كانت القطيعة (أو نصفية الحساب مع الأبيض ماثلة دائما فى صلب المشروع الرؤى يوى الزنجرى ، كما نستطيع أيضا ، كنتيجة ، أن الموقف القطائى ، بالنظر إلى أنه مكون أساسى للرؤية الأورفية عند الشاعر ، هو أحد أبرز وأجل وجوه الاحتمالية والإمكان والثورية ، اعتمادا على أن القطيعة فى المنظور الزنجرى تعنى قبل كل شيء حفر هوة بين الكلية الزنجية والكلية البيضاء ، لأن هذه الأخيرة هى المسؤولة تاريخيا وأخلاقيا عن اغتيال « موتو » أو الحقيقة الحضارية السابقة على الهيمنة البيضاء ، ولأن (الحركة الثورية لا تغدو ممكنة إلا حينما تتحطم الأسطورة الإيديولوجية التى تؤطر أفكار الناس على مستوى الوهى)^(٦٢) ، وهذه الأسطورة الإيديولوجية تكمن أساسا فى حاجز التبعة والخضوع للحضارة البيضاء .

ولعل الحركة الثورية ، فى هذا الإطار ، تجاوز مفهومها المبدئى لتأخذ مظهر مشروع تاريخى من الضخامة بمكان ، يستهدف إحلال أسطورة إيديولوجية سوداء مكان أسطورة الإيديولوجية البيضاء ، أى تحطيم أسس المعادلة التاريخية المغبونة . (نفى البداية كان هناك العصر الذهبى لإفريقيا ، ثم تلاه عهد التبدد والعبودية ، فيقطعة الوهى)^(٦٣) . ولكى تعود الشرعية لهذه المعادلة فتأخذ نسقا متماسكا يجب القفز على ذلك الأبيض التاريخى « عهد التبدد والعبودية » .



- ٢٤ - في سؤال وجهه الصحفي الكاميروني أوسينو ديوب Ousseynou Diop إلى الرواية الكاميرونية ويرى لينكينج Wéréwéré Linking من الدافع الذي جعلها تمنون رواية لها به «أورفيوس إفريقيا»، فقالت تعطي شخصية أورفيوس، في اليونان القديمة، صورة شاعرية للحضارة المنبثقة، في حين نصرون لنا أنت واقعا إفريقيا حزينا نسبيا؟
- جواب: عندما نقبس شيئا فإن الأمر يتعلق، بصفة خاصة، بالإحاطة بالمشكلات المتميزة لحقبة محددة. إننا لسنا في اليونان، نحن في إفريقيا التي لها مشكلات جد متميزة. voir: (Orphée Dabiré) de la Camér-ounaise Wéréwéré Linking. in: Al Bayane (quotidien) 10 emè année - No 2290 - Samedi 28 Août 1982 - p. 6.
- ٢٥ - Joël Schidt: (Dictionnaire de la mythologie grecque et Romaine) Ed. Larousse, Paris 1965, p. 122.
- ٢٦ - Sami Naïr et Michael Lowy: (Lucien Goldmann ou la dialectique de la totalité) p. 18.
- ٢٧ - نذل أرقام الصفحات المبدلة للنماذج الشعرية على مواقعها ضمن (ديوان محمد الفيتوري) المجلد الأول - دار العودة - بيروت ١٩٧٢.
- ٢٨ - الدكتور محمد عبد الغني سمودي: (قضايا إفريقية) ص ٢١٢، عالم المعرفة، أكتوبر ١٩٨٠.
- ٢٩ - نفسه، ص ٢١٣.
- ٣٠ - كارلن جورج: (الغرب المتشدن ينظر إلى إفريقية البدائية ١٨٠٠ - ١٨٠٠، دراسة في التمرکز العرقي حول الذات) ضمن كتاب: (البدائية) تحرير: أشرف متاخير - ترجمة: محمد صفور، ص ٢٨٣.
- ٣١ - مما يلاحظ أن فكرة الفحولة تحضر، بشكل أو بآخر، في كثير من النصوص الشعرية الزنجية، مما يجعلها موضوعا من الموضوعات المركزية في الشعر الزنجي الأفرو-أمريكي. وقد مر بنا هذا الملح أثناء وقوفنا على قصيدة «مأساة الإنسان الآخر» للفيتوري مثلا، ضمن مقارنتنا لدلالة «الإنسان» في المبحث الثاني، كما تمثل قصيدة «إلى نيويورك» للشاعر ليوبولد سيدار سنجور أحد أجمل النماذج لحاجس الفحولة في الدهنية الزنجية:
- أصيحى السمع يا نيويورك! آه انصت إلى صوتك الذكورى التحاسى
- صوتك الذى يرتج صادحا في الأريوا، فالشجن يفتق بدموعك المتحدرة
- بقعا من الدم
- أصيحى السمع لجمد حيث ينضى قلبك الليلكى إيقاعا وما
- للطام - طام - طام، طام الدم وطام طام.
- voir: Léopold Sedar Senghor: (Ethiopiques) in (poèmes) p. 115.
- رؤى سؤال وجهه للشاعر أحمد عبد المعطى حجازي حول من هم الأكثر أهلية لإقامة حوار جسدى مع باريس فلجاب: (إنهم الشبان الإفريقيون السود الذين يصادفهم المرء كثيرا في الشوارع والمقاهى ودخل محطات المترو. وهم في هذه القصيدة ومحطات الزمن الآخر، يرمزون لحضارة الخصب والنفرة، في مقابل نساء باريس أو عاصمتها الشائعة المصبوغة الرشيش اللانى يرمزون لحضارة العقم والآلة).
- مجلة (سبدن) السنة الرابعة، ح ١٩٠، الإثنين ٢٩ أكتوبر، ٤ نوفمبر ١٩٨٤، ص ٣٨.

- ١ - Lucien Goldmann: (Structuralisme génétique en sociologie de la littérature) in (Le structuralisme génétique) Ed. Denoel/Gonthier, Paris 1977., p. 24.
- ٢ - Lucien Goldmann: (Marxisme et sciences humaines) Ed. Galimard, Paris 1975 pp 57 — 58.
- ٣ - Lucien Goldmann: (Recherches dialectiques) Ed. Gallimard, Paris 1959 p. 49.
- ٤ - Ibid, p. 46.
- ٥ - Lucien Goldmann: (Marxisme et sciences humaines) Ed. Galimard, Paris 1975 p. 57.
- ٦ - Ion Pascadi: Le structuralisme génétique et Lucien Goldmann in Le structuralisme génétique p. 122.
- ٧ - Lucien Goldmann: (Recherches dialectiques) p. 50.
- ٨ - Lucien Goldmann: (Recherches dialectiques) p. 57.
- ٩ - Ion Pascadi, (Le structuralisme génétique et Lucien Goldmann) in (Le structuralisme génétique) p. 124.
- ١٠ - Lucien Goldmann: (Marxisme et sciences humaines) p. 58.
- ١١ - Lucien Goldmann: (Marxisme et sciences humaines) p. 79.
- ١٢ - Sami Naïr et Michael Lowy: (Lucien Goldmann ou la dialectique de la totalité) Ed. Seghers, Paris 1973. p. 24.
- ١٣ - Lucien Goldmann: (Recherches dialectiques) p. 62.
- ١٤ - Lucien Goldmann: (Marxisme et sciences humaines) p. 58.
- ١٥ - Zador Tordai: (En lisant Goldmann) in (Le Structuralisme génétique) p. 144.
- ١٦ - Sami Naïr et Michael Lowy: (Lucien Goldmann ou la dialectique de la totalité) p. 19.
- ١٧ - Lucien Goldmann: (Recherches dialectiques) p. 55.
- ١٨ - Lucien Goldmann: (Structuralisme génétique en sociologie de la littérature) in (Le structuralisme génétique) p. 26.
- ١٩ - Lucien Goldmann: (Marxisme et Sciences humaines) p. 21.
- ٢٠ - Reiner Rochlitz: (Lucien Goldmann: et la pense du possible) in (Le structuralisme génétique) p. 194.
- ٢١ - Sami Naïr et Michael Lowy: (Lucien Goldmann ou la dialectique de la totalité) p. 19.
- ٢٢ - تشير هنا إلى استثمار جان بول سارتر لرمزية أورفيوس في مقارنته الناضجة للشعر الزنجم، والتي قدم بها لأنطولوجيا ليوبولد سيدار سنجور
- Voir: Jean Paul Sartre: (Orphée noir) in (Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française) de Leopold Sedar Senghor, p. 17.
- أفكار ليوبولد سيدار سنغور وأبى سيزر، وقد كان قطب الرحى في هذه الجماعة البروليسور أولي Ulli Beter من جامعة إيبادان. voir: Lylian Kesteloot: (Anthologie negro-africaine panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXè siècle) p. 9.
- ٢٣ - كانت قد ظهرت في نيجيريا خلال الستينات مجلة باسم (أورفيوس الأسود) (Black Orpheus) اجتمع حولها بعض الشعراء النيجيريين الذين استرشدوا أفكار ليوبولد سيدار سنغور وأبى سيزر، وقد كان قطب الرحى في هذه الجماعة البروليسور أولي Ulli Beter من جامعة إيبادان. voir: Lylian Kesteloot: (Anthologie negro-africaine panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXè siècle) p. 246.

- ٤٦ - روجيه جاروى : (حوار الحضارات) - ترجمة : عادل المولى ، منشورات هويدات ، أبريل ١٩٧٨ ص 100.
- ٤٧ - Janheinz Jahn: (Muntu: L'homme africain et la culture néo-africaine) p. 123.
- ٤٨ - Ibid. p. 126.
- ٤٩ - Lucien Goldmann: (Marxisme et sciences humaines) p. 92.
- ٥٠ - Jean Paul Sartre: (orphée noir) in (Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française) de Léopold Sédar Senghor, p. 17.
- ٥١ - Almut Nordmann-Seiler: (La littérature néo-africaine) p. 21.
- ٥٢ - الدكتور جوزين جودت عثمان : (مالرو ، منجور وحضارة الإنسان) مجلة (عالم الفكر) المجلد الثامن - أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ١٩٧٧ ، العدد الثالث ص 88.
- ٥٣ - Lucien Goldmann: (Recherches dialectiques) p. 45.
- ٥٤ - يزيد أغلب ممثل الإنطليجسيا الزنجة فكرة العودة إلى الأصول ، هل حين يعارضها آخرون ، وهذا ما سنقاربه لاحقا ، هل أن ما يشجعنا هل تعميم الفزع المودى هو الاتفاق شبه الكامل بين المظفين الزوج ، مما يشكل موقفا متجانسا ومتماكلا .
- ٥٥ - جمال محمد أحمد : (وجدان إفريقيا) دار التأليف للترجمة والنشر ، الخرطوم ١٩٧٤ ، ص ٤١ .
- ٥٦ - Pierre V. Zima: (La mise en scène de la dialectique, Trois modèles) p. 184.
- ٥٧ - Pierre V. Zima: (La mise en scène de la dialectique, Trois modèles in) Le Structuralisme génétique) p. 184.
- ٥٨ - Jean Paul Sartre: (orphée noir) in (Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française) de Léopold Sédar Senghor p. 38.
- ٥٩ - Lucien Goldmann: (Marxisme et sciences humaines) p. 123.
- ٦٠ - Lucien Goldmann: (Marxisme et sciences humaines) p. 123.
- ٦١ - Reiner Rochitz: (Lucien Goldmann et la pensée du possible) in (Le structuralisme génétique) p. 194.
- ٣٢ - الدكتور محمد مصطفى هدارة : (تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان) ، ص ٣٨٧ دار الثقافة ، ١٩٧٢ .
- ٣٣ - نفسه ، ص ٣٨٧
- ٣٤ - وليق خنسة : (الفيتورى في مدار الغرب) مجلة (الموقف الأدبي) العددان ١٥٣ - ١٥٤ ، كانون الثاني شباط ١٩٨٤ ، ص ٩٧ .
- ٣٥ - لم يكف الشاعر بالتفوق داخل الفضاء الإثنى الأسود ، والدليل هل ذلك هو ما رأيناه من تفتح إنسان ومن حساسية كونية ، في نطاق دلالة (الإنسان) التي قاربناها في المبحث الثاني .
- ٣٦ - جبرالد مور : (سبعة أدباء من إفريقيا) ترجمة : هل شلش ، ص ٢٢ كتاب الهلال ، ١٩٧٧ ، ٣٢٨٤ .
- ٣٧ - محمود أمين العالم : (هذا الديوان) (ديوان محمد الفيتورى) المجلد الأول - دار المروية بيروت ١٩٧٢ ، ص ١٠ .
- ٣٨ - Lylian Kesteloot: (Anthologie négro-africaine, Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX^e siècle) p. 134.
- ٣٩ - نلفت النظر إلى أننا حللنا الحضور الدال لوحداث لفظية كثيرة لمجمل هل السواد ، وذلك ضمن مقاربتنا للمستوى اللفظي في المبحث الأول .
- ٤٠ - حسن المنهي : (الخرافة في الأدب السنغالي) سنغور ، و ديوب ، مجلة (أفاق) - ١ ، ٣ ، يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٦٣ ، ص ٤٦ .
- ٤١ - (orphée Dafric) de la Camerounaise Wéréwéré Linking in Al Bayane (quotidien) 10^eme année, N° 2290- Samedi 28 Août 1982 - p.6.
- ٤٢ - Frantz Fanon: (peau noir, masques blancs) p. 6.
- ٤٣ - وليق خنسة : (الفيتورى في مدار الغرب) مجلة (الموقف الأدبي) العددان ١٥٣ - ١٥٤ ، كانون الثاني شباط ١٩٨٤ ، ص ٩٥ .
- ٤٤ - Janheinz Jahn: (Muntu: L'homme africain et la culture neo-africaine) p. 122.
- ٤٥ - حسن المنهي : (الخرافة في الأدب السنغالي) منجور ، و ديوب ، مجلة (أفاق) - ١ - ع ٣ - يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٦٣ ، ص ٥٠ .

خصوصية الرؤيا والتشكيل

في شعر

محمود درويش

محمد صالح التنتي

١ - التصدي للكشف عن خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش يوجب - بالضرورة - إدراكاً دقيقاً لهذين المصطلحين ، ومن ثمّ وهما شاملاً بالسياق العام لحركة الحداثة الشعرية العربية على مستويين : الأول زمني تطوري ، والثاني فلسفي فكري ، يحيط بمفهوم الشعر لدى رموز هذه الحركة ، كما يقتضي تعرف تضاريس الخريطة الشعرية الفلسطينية ومنجزاتها في هذا السياق ، وموقع محمود درويش منها في إطاره الفني والعمل وليس هذه الدراسة المحدودة أن تزعم الإحاطة والشمول ، لأن التوفر على إنجاز هاتين الصفتين فوق طاقة أي دارس فرد . لذا كان لابد من الاختيار ومن هنا فقد عمدت إلى انتقاء مجموعته الشعرية قبل الأخيرة : حصار لدائع البحر^(١) وقد أخذت في الحسبان - عند انتقائي لهذه المجموعة - عدة أمور ، منها أن هذه المجموعة تشكل نصاً شعرياً يفضي برؤيا متماسكة ، ففيها خصائص الديوان بوصفه عملاً شعرياً متكاملًا ، ثم إن هذا الديوان كان إفراساً لمرحلة تاريخية حاسمة في حياة محمود درويش والقضية التي ارتبط بها ، بل على مستوى الأمة بأسرها ، فقد أنشئت قصائد الديوان في المرحلة التي سبقت حصار بيروت وقلته ، لحملت بدور النبوءة وهدايات الرحيل . ثم إنها - على المستوى الفني - تضمنت أشهر قصيدتين لمحمود درويش ، وهما « بيروت » و« بحر للشيد المر » ، والقصيدتان تشكلان سياقاً متصلاً ، تبثت فيه أبرز خصائص فن محمود درويش الشعري . وقد حاولت أن أدرس الديوان في إطار منهج يأخذ في الحسبان أن العمل الفني إدراك جمالي للواقع ، وأن العلاقة بين الفن والواقع علاقة نوعية بالغة التعقيد^(٢) . لذا فإن التركيز على الظواهر الأسلوبية المتميزة والدالة في تبديعها التشكيلية التي تفضي بالرؤيا هو مناط الاهتمام في هذه الدراسة .

الارتباط بالإشراق الصوفي والحديث المعرفي ، وكذلك الرؤيا بمفهومها الخلمي^(٣) .

والمقصود بالتشكيل هو تلك الكينونة اللغوية المتميزة بنسجها اللغوي المتميز . والرؤيا تنبثق تلقائياً عن هذا النسيج ، وتتجلى في فضائه الدلالي . وإذا كان من الحقائق المعروفة أن الشاعر في مراحله الفنية الأولى كان يبنى فكرًا اجتماعياً محدداً ، يدخل في إطار الرؤيا بمفهومها الفلسفي نتيجة لانتعائه الأيديولوجي ، الأمر الذي ترك بصماته على إنتاجه الشعري ، فلنأخذ نرى أن الرؤيا بشروطها الفنية لم تتراجع في أشعاره اللاحقة وإن ظلت تحمل آثار هذا الانتهاء ، فقد

والخصوصية شرط أساسي لتحقيق الهوية الإبداعية ، ولا وجود لمثل هذا التحقق بدونها . ثم إن الخصوصية - فيها هي تفرد وتجاوز - لا بد أن تتم على مستوى التشكيل في تجلياته الأسلوبية التي يسعى الفنان جاهداً إلى ابتكارها بوعي ، متسلحاً بالخبرة الجمالية التي تفرز بالضرورة ما يجاوزها ، فينبثق عنها كيان فني جديد ، له نسجه الخاص ، يتمثل في بنية تشكيلية لها نسقها الخاص ، كذلك تنبثق عنها رؤيا ، فالقصيدة من حيث هي عمل فني ليست إلا تشكيلاً خاصاً لمجموعة من ألفاظ اللغة^(٣) .

والرؤيا في الفن بمفهومه الحديث ليست فكراً متعياً أو انفعالياً آنياً ، وإنما هي حالة من حالات الكشف والتجسس ، ومن ثم فهي وثيقة

أولى الشاعر القضية الجمالية أهمية خاصة ، بعد خروجه من الأرض المحتلة .

ومن المعروف أن محمود درويش ينتمى إلى الجيل الثانى من شعراء الحداثة فى العالم العربى على المستوى الزمانى ، ولكنه على المستوى الفنى ارتبط هو وأبناء جيله من شعراء الأرض المحتلة بمرحلة الريادة والتأسيس ، بتلك المرحلة التى كان الانبعث هاجس شعرائها الأساسى ، وخصوصاً لدى من عرفوا بالشعراء التمزيين ، الذين كان التجديد فى الإطار الوزنى مهم الأساسى ، والتعبير عن الوجدان القومى يشكل توجههم الرئيس . وإذا كنا نستطيع أن نبين اتجاهين محددين لدى ذلك الجيل من الرواد والمؤصلين : يرتبط الأول منهما بحركة التاريخ ، والتثبث بها دون تفريط فى السورث الجمالى ،

والاعتصام بالتفعية بوصفها متكاملاً تراثياً ، واللواذ بالنماذج العليا يستلهمونها ويوظفونها ، على نحو ما فعل التمززيون الذين استغلوا أساطير البعث ونسجوا رؤىهم المتفائلة من خلالها على نحو ما فعل السياب فى العراق ، و خليل حاوى فى لبنان ، وصلاح عبد الصبور فى مصر . ولسوف نلاحظ أن بعض شعراء هذه الموجة كان لهم انتهاءاتهم السياسية والاجتماعية المتفائلة ، التى أفرزت هذه الرؤى المتفائلة ،

كما كان لدرويش وبعض أقرانه التوجهات الأيديولوجية نفسها ، فكانت الدعوة إلى التخلص من العاطفية المسرفة والحمود الكلاسيكى تستقطب جل اهتمامهم ، على الرغم من أن بعضهم لم يبعد كثيراً عن تلك الرومانتيكية الثورية ، التى تضفى بغير قليل من الوعى بحقائق الواقع الموضوعى ، من أجل الاحتفاظ بالرؤى المتفائلة .

فى الوقت نفسه ظهر اتجاه آخر مواز للاتجاه الأول ، يتمثل فى بعض رموز مجلة شعر والمدرسة الحداثية اللبنانية بشكل عام ، التى كان يتزعمها يوسف الخال ، وأبو شقرا ، وأنسى الحاج ، وأدونيس وهذا الاتجاه يقف معاكساً لأصحاب الرؤية التاريخية الاجتماعية ، لذا كانت المغامرة الشكلية واللعبة اللغوية تشكلان مناط اهتمام شعراء هذه الموجة ، فاهتموا بالترجمات ، وبالنزوع التجريبي ، وكان موقفهم من التراث متناقضاً . وكانت مجلة الآداب البيروتية محور استقطاب الاتجاه الأول ، ووجد محمود درويش وشعراء المقاومة فى الأرض المحتلة فى مجلة الآداب البيروتية نافذة متسعة لنشر إنتاجهم ، ومنبراً مسموعاً يطلون بأصواتهم من خلاله ، حيث كانت قصائدهم تنشر فيها باحتفال إعلامى متميز . وقد ظل محمود درويش هو الشاعر الأبرز بين زملائه ، فكانت قصائده تملك خصوصيتها من خلال تجاربه الخاصة فى السجن . وإذا كان بعض مؤرخى حركة الشعر العربى الحديث يخلون شعر المقاومة فى الداخل منزلة خاصة ، فإن ذلك يعود إلى مواقفهم العملية ، والتزامهم الثورى فى مواجهة الأعداء ، أكثر مما يعود إلى المستوى الفنى لقصائدهم ، « فشعرهم كان يتميز بصور نارية وبلهجة إيجابية مفعمة بالتحدى » . غير أن محمود درويش كانت له خصائصه الفنية المتميزة على نحو ما سنرى فيما بعد .

إذا كان البعض يرجع خصوصية الشعر الفلسطينى المقاوم فى داخل الأرض المحتلة إلى بضع ظواهر فنية أبرزها اصطناع لهجة الحديث اليومى فى نبرته المحبة ، نتيجة للاحتكاك المباشر والمتواصل بالعدو ، فإن هذه الخاصية كانت تعد من المبادئ الأساسية لدى

شعراء الحركة الحديثة ، لا فى العالم العربى فحسب ، ولكن فى العالم بشكل عام .

إننا نجد شاعراً من جيل الرواد ، كصلاح عبد الصبور مثلاً ، يرى أن من أهم إضافاته إلى هذه الحركة استغلاله للغة الحياة اليومية^(٥) . إن اصطناع لهجة الحديث اليومى ، أ. الاقترب منها لدى شعراء المقاومة ، لدى محمود درويش بخاصة ، جاء عفوية ، فمن قصيدته الذائعة الصيت :

« بطاقة هوية » :

سجل أنا عربى

ورقم بطاقتى لحسون ألف . . . الخ

يقول إن هذه القصيدة ولدت ولادة عفوية حينما كان فى لقاء مع ضابط إسرائيلى فى دائرة الأحوال المدنية لاستخراج بطاقة هوية بعد بلوغه سن الرشد القانونى ، حيث سأله الضابط عن جنسيته فقال له : « أنتى عربى » فاستنكر الاسرائيل ذلك . فقال له بالعبرية « سبجل أنا عربى » ثم خرج من عنده وهو يندندن بهذا المقطع ، إلى أن اكتملت القصيدة^(٦) . وقد كان ذلك أمراً شائعاً لدى شعراء المقاومة بشكل عام ، فهو يقول : « كنا مجموعة شباب دون الثلاثين نفتقر إلى أدنى مقومات الرد العمل على الهزائم التى يعاصرها وعينا وعارنا . وكنا نحاول كتابة الشعر دون أن نعى أنه شعر ، كنا نصرخ ، نتوجع ، نحتج ، فلم نملك أداة تعبير أخرى » .

ويؤكد محمود درويش ما سبق أن أومأت إليه من انتهاء إلى جيل الرواد حين يقول : « لقد تربينا على أيدي الشعراء العرب القدامى والمعاصرين » وحاولنا التعرف على رواد هذا الشعر فى العراق وفى مصر ولبنان وسوريا ، ونحن لا يمكن أن نعتبر أنفسنا إلا تلامذة لأولئك الشعراء^(٧) .

ولم يكن التثبث بالبساطة اللغوية ثمرة الاحتكاك اليومى المباشر مع سلطات الاحتلال فحسب ، ولكنه أيضاً جزء لا يتجزأ من المعتقد السياسى والتلمذة الفنية لدى الشعراء الذين ثاروا على الحذقة اللغوية والتنعق البلاغى التقليدى ، وخصوصاً نزار قباني ، الذى يؤكد محمود درويش باستمرار بنوته الفنية له ، وكذلك مظفر النواب ، الذى أورثه تلك النبرة الصريحة الجارحة .

أما الظاهرة الثانية التى برزت فى شعر درويش ، وخصوصاً فى ديوانه « عاشق من فلسطين » ، والتى تكمن فى حبس الوطن امرأة معشوقة ، والالتحام بالأرض التحاماً صوفياً فهى ظاهرة شائعة فى الشعر العربى الحديث ، وخصوصاً لدى نزار قباني وأضرابه من شعراء هذه المرحلة غير أن « خياله الغنائى المترف ، الذى يصل إلى أعلى درجات التخيل المدهش أحياناً يجاوز جميع العبارات الجاهزة السهلة فى الشعر الوطنى ، ليجعل لشعره جاذبية خاصة . . . إنه بسبب إيقاعات شعره المناسبة ، وصوره الشفافة ، ولهجته الأليفة الأنيسة ودفته وحاسته المخلصة ، وفوق كل شئ » بسبب لفته^(٨) أكثر الشعراء الفلسطينيين تميزاً .

وإذا كانت خصوصية الفنية فى المرحلة الأولى من مراحل تطوره الفنى ، تتمثل فى تعبيره عن تجربته الخاصة ، التى كانت تشكل بعداً

ومع أدونيس في اهتمامه بتفجير اللفظة واستغلال طاقاتها الكامنة ، وبالبليان في نزعة التصويرية^(١٣) ، وبصلاح عبد الصبور في تألقه الحوارى وبساطته اللغوية الشديدة ، وبالسحاب في موسيقته العالية وإيقاعه المتميز . وهو لا يقف ضد موجة التجريب ولكنه يعارض إفرازتها السلبية ، واستنساخها لنفسها ، فهو يثور على التجديد والحدثة اللذين يراهما أن يتحولا إلى مرادفين للعدمية فيقول « إن هذا الشعر قد خلج الشعر من صلب حياتنا اليومية وجعل الشعر نكتة الناس الصباحية . . إنه يقول الضجر » يقول التشابه ، يحول القصيدة إلى لفظة إخبارية أولغز أو إلكترون^(١٤) . وهو يرى أن الشعر الحديث متتهك بكل عوامل الغوضى ، وأن هذا الشعر دخل في نمطية جديدة ، ويرى أنه لابد من الاحتفاء بقليل من الكلاسيكية العربية ، مؤكداً دور الموسيقى والصورة والغافية

وعلى مستوى الشعر الفلسطيني يأتي محمود درويش امتداداً طبيعياً للسباق التطوري في تاريخ هذا الشعر الذي بدأ بقاعدته الكلاسيكية ممثلة في إبراهيم الدباغ ، وعمر الدين الحجاج عيسى ، ومحمد العدناني ، وبرهان الدين العبوسي^(١٥) . الذين كان شعرهم ممثلاً للنزعة الإحيائية المتأثرة بالكلاسيكية العربية الأم في مصر . ثم جاءت بعدها حركة شعرية وطنية التحمت بالثورة ضد الاحتلال البريطاني والغزو الصهيوني ، فكانت ذات نزعة رومانسية ثورية ، تلامس آفاق الواقعية في بعض نماذجها ، وهذه الحلقة من حلقات التطور تضم إبراهيم طوقان ، وعبد الرحيم محمود ، وعبد الكريم الكرمي (أبو سلمى) الذي كان أشبه ما يكون بالجواهري في العراق ، بدبيباجته اللغوية ، وميوله الاجتماعية والإيديولوجية . وقد مهد هذا الثلاثي لظهور حركة شعر المقاومة ، التي برزت في الستينيات داخل الأرض المحتلة ، حيث نجد جذوراً لكثير من الظواهر الأسلوبية . . في هذا الشعر قد برزت على نحو جلي لدى هؤلاء ، كاستعانة بالأساليب والألفاظ العالمية أحياناً ، ثم المزج بين صورة المرأة وصورة الوطن ، وخصوصاً لدى أبي سلمى . ونحن نجد آثار ذلك عند محمود درويش ، وخصوصاً في المراحل الأولى من إنتاجه . ويعترف محمود درويش بأبوة هؤلاء الثلاثة الفنية له ولأبناء جيله ، فيخاطب أبا سلمى قائلاً : « يا أبا سلمى ! أعطني لأرى البيدر الذي كنت لعب فيه قبل ثلاثين سنة . أنت الجلد الذي نبت عليه أغانيها »^(١٦) .

وليس من باب المصادفات الغريبة أن يكون مكتب أبي سلمى الذي سطر فوقه أشعاره في حيفا أول قطعة أثاث في مكتب مجلة الحديد التي صدرت في الأرض المحتلة سنة ١٩٥٩ ، وفوق هذا المكتب كتب محمود درويش ، وتوفيق زياد ، وسميح القاسم ، وإميل توما أشعارهم^(١٧) .

وإذا كان بعض الباحثين يرى أن الشعر الفلسطيني المقاوم قد مرّ بمرحلتين هما المرحلة الغنائية الفجائية ، التي أملت لها خصوصية تاريخية ، وأملت معها خصوصية تعبيرية أحالت الفجائية إلى أغنية راعشة يسكنها شيء من الانتشاء بالأم ، فقد كان لمحمود درويش فضل اختتامها بقصيدته الشهيرة « مسرحان يشرب القهوة في الكافيتريا » ، التي شكّلت بداية المرحلة التالية ، التي أنتجت القصيدة المركبة ، فانتقلت فيها القصيدة من الغنائية إلى تمأرجح بين الغنائية

رئيسياً من أبعاد القضية العامة ، متوسلاً بما شاع لدى رواد الحركة الحديثة كما أسلفنا ، فإن قضية التوصيل ظلت هاجساً يؤرقه ، لا بسبب انتمائه الخرس فحسب ، بل بسبب الوضعية الخاصة التي وجد شعراء الداخل أنفسهم فيها ولم يقتصر الأمر على أدهاء المقاومة في الداخل ، بل امتد ليشمل الشعراء والكتاب الفلسطينيين الملتزمين في الخارج . ولذا نجد درويش في هذه المرحلة يهتف :

فصاقلنا بلا لون
بلا طعم . . بلا صوت

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت .

ولكن محمود درويش يجاوز هذه المسألة فيها بعد تدريجياً ، فهو منذ صدور ديوانه الثالث « عاشق من فلسطين » يستجيب لدواحي التطور عن وعى مسبق إذ يقول : « وهكذا أرى أن خطوط خطوة نحو المزج بين الأشياء ، مما استدعى صيغة أكثر مرونة تتسع لحركة المزج . . وقد حدث ذلك بما يشبه التلقائية ، إذ لا خيار لك وسط هذه الحركات والرموز في أن تقرر شكلاً »^(١٨) . لقد كان هذا التطور التدريجي استجابة حقيقية لتفاعله مع معطيات المرحلة وأقما وثقافياً ، وكان ثمرة معاناة حقيقة خاضها الشاعر مع نفسه واحترق في أتونها ، فهو حينها أصدر ديوانه « آخر الليل » الذي يعده من أفضل ما كتب ، استقبل بفتور ، فقد اتسعت الدائرة الإيحائية الرمزية ، وخفت الصوت الخطأى المباشر . وكان خروجه من فلسطين المحتلة بداية مرحلة جديدة في شعره ، رسخت خصوصيته الفنية ، إذ حاول أن يوفق بين تعقد تجربته وتراكبها ، وتوافر الحد الأدنى من التوصل ، وبين استشرافه لآفاق المرحلة في تحقيقها التاريخي الحديث ، ومواكبة تطور الحركة الشعرية بمبرراتها الفنية . وحاول جاهداً ألا يقع في شرك الشكلائية المحضة ، وأن يكون حذراً في لعبه على أوتار المغامرة اللغوية ، فحاول أن يسلك سبيلاً وسطاً بين هيج محمد عفيفي مطر بتعقده وعموضه وتراه الذي دفع ناقداً كمحمود أمين العالم إلى القول عنه « إنها مدرسة دلالية وبلاغية جديدة »^(١٩) ، ومدرسة أمل دنقل ، التي تثبتت بالمفارقة ، وتصطنع سبيل الأسطورة . ولا تخرج من دائرة التوصل . . كذلك فإنه لا ينزع إلى خوض غمار التجريب اللغوي حتى شفا الخروج من دائرة الوعي ، والترسخ في سياق النص بتأكيد نظام التشفير فيه ، دون الخروج إلى آفاقه المرجعية كما يفعل أدونيس وأضرابه من شعراء الحدثة أو القصيدة الأجد - على حد تعبير عبد العزيز المقالح^(٢٠) . فهو ينأى عن الصور العقلانية الصورية ذات الشعب العنقودي ، أو التناص الكثيف الذي يطغى على سياق القصيدة ، والدرامية التي تعدد فيها الأصوات وتغيب من خلالها الهويات المتعينة ، وينشطر فيها الوعي في تصادم تقاطع فيها الدلالات ، وتتطاير في فضاء غير منظور . كما ينأى عن ذلك التطرف الشكلائي الصوري لدى دعاة التجريب المطلق ، أو أولئك الذين يسرون أن القصيدة محاولة للقبض على الحلم المتحرك^(٢١) . إننا نجد في قصيدة محمود درويش بصمات كل هؤلاء في مزيج مدهش سبق أن أشار إليه صراحة في بعض حواراته ، فهو يلتقي مع محمد عفيفي مطر في ولعه الشديد بتكنيك التساؤل والشك المفجر للصورة ، ومع أمل دنقل في ولعه بالمفارقة واستدعائه للنماذج العليا ، وارتباطه الحميمي بالرحلة ، وسخريته الخفية المرة بمعطياتها ،

والذهنية ، حيث أخذت الأزمنة تندمج ، والصور تتكشف ، والأصوات تتكاثر وتتعدد ، فافتربت لغة الشعر من لغة الحلم^(١٨) .

وقد كان لمحمود درويش وضعه المتميز في سلسلة التطور والنمو هذه ، وذلك لتفرد تجربته ؛ فقد جمع بين لونين من ألوان المعاناة ؛ إذ عانى تجربة الاغتراب داخل الوطن ، وتجربة النفي خارجه . لقد خرج في عام ١٩٧٢ ليتعرض لحملة عنيفة شنت عليه من الداخل والخارج ، ففاسد أهوال النفي ، ثم فوجئ بحقيقة الواقع فانكسرت أحلامه . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى احتك بالتجربة الشعرية الحديثة في العالم العربي عن قرب ، ولس ما حققته من منجزات فاكنتسب خبرته الجمالية ثراء . لهذا فإنه لم يقع في أسر التنميط الذي عانى منه الشعر الفلسطيني المعاصر إلى درجة دفعت أحد الشعراء المتميزين في سياق هذا الشعر إلى القول بأن القصيدة الفلسطينية أصبحت ذات لغة معروفة وصلت حد التشيع ، ولهذا كان النتائج الإبداعية خلال الحصار رديئة ، سواء من الشعراء الفلسطينيين أو العرب - على حد تعبيره^(١٩) .

ومن المعروف أن درويش قد جاليل طائفة من الشعراء كانوا محافظين في تجديدهم ، ابتداء من راشد حسين ، الذي ظل يرسم في قيود العمودية الشعرية زمناً ليس بالقصير ، وتوفيق زياد وسميح القاسم اللذين ظلّا حريصين على سمة التوصيل ونصاعة العبارة وجلالتهما . أما في المنفى فقد كان مجاوزاً لمن سبقه أو جايلاً من شعراء المقاومة ، وكان له تأثير في طائفة من الشعراء الشباب الذين ظلوا يعزفون على أوتار زمن ليس بالقليل . أما من سبقوه ، مثل فدوى طوقان ، وكمال ناصر ، ومعين بسيسو ، فلم يبلغوا شأوه ، وكان أبرزهم في التزامه . وأقربهم إليه معين بسيسو ، الذي ينتمى إلى جيل السرواد من الحداثيين ؛ فقد ظل واضحاً ومباشراً في شعره ، وكان يحارب الغموض ، ويجعله قرين الردة والهروب ، ويدعو إلى جماهيرية القصيدة إلى أبعد مدى . وعلى الرغم من تداخل النزعة الدرامية في بنية بعض قصائده فإنه ظل شاعراً ذا نبرة عالية . حتى في أعماله المتميزة «الأشجار تموت واقفة» ، و «على زجاج التوافد» ، و «خذوا جسدي كيساً من رمل» ، و «القصيدة» ، التي تعد أهم إنجازات معين بسيسو ، نجد صوت الوعي فيها طاعياً ، ولكنه يلتقي في نهاية المطاف مع محمود درويش في خصصية من أبرز خصائص شعر محمود درويش في إنتاجه الأخير ، وهي الحوار بين شطري الوعي ، الذي هو أيضاً من أبرز خصائص الحداثة الشعرية ، وهذه الخصصية تقتزن بظاهرة أسلوبية أخرى أشار إليها إحسان عباس ، وهي الألوان المتنافرة المتألفة ، ففي كل واحدة منها على أفراد تعمية الظل وإبهامه ، وفيها مجتمعة وحدة الإيجاء على صعيد القصيدة والديوان^(٢٠) .

ولكن هذا المزج لم يبلغ ذروته إلا لدى محمود درويش ، حيث « انهمرت أشعاره غاصّة بهذه الكرنفالات الحاشدة بالبشر المتحدّرين من التاريخ مرة ، ومن الحقول مرة أخرى . حفل شعره بالجلث والمهرجين والشهداء ورجال البنوك ، وعكست الصورة الشعرية كل هذا في مزيج مدهش من الحس المباشر الخطابي أحياناً ، الذي يصيب بالدهشة والإثارة ، ومن المصنوى المشتق من الأساطير والديانات والميتافيزيقا والأحلام^(٢١) . ولا أجد أدق توصيفاً من هذه العبارات التي جاءت على لسان أحد أبرز شعراء جيله من العرب .

وفي الوقت الذي نجد فيه شاعراً كمريد البرغوثي - وهو من الجيل اللاحق له - يسعى إلى كتابة القصيدة المكثفة ، القائمة على الاقتصاد اللغوي ، في محاولة للبناء بدلاً من التعبير ، وكأنها مكتوبة بعين الكاميرا التي تحاول استنباط المدهش من العادي ، وتقوم على خبطة موسيقية أو لغوية أو إيقاعية أو فكرية على حد تعبيره^(٢٢) . نجد محمود درويش أميل إلى كتابة القصيدة الطويلة التي تمور بحشد هائل من الحوارات والمشاهد والتداعيات . وعلى الرغم من اشتراك الاثنين في سمة أسلوبية واحدة ، تجعل من القصيدة تشكيلة جامعة بين العمودي والتفصيل والثرى ، فإن محمود درويش يبقى الأقدر على نحو التواءات البارزة نتيجة لهذا الجمع . كذلك فإن محمود درويش أذاب اليومى والعادى والحياى فى النضالى والالتزامى والثورى ، واستطاع أن يصوغ نشيده المتميز فوق ركائز التداعيات ، في حين نجد البرغوثي - مثلاً - يعمد إلى التركيز على اليومى والعادى بوصفها هوماً إنسانية محضة ، لا ينجح في النضالى والثورى . فما نجده في قصائد الرصيف - مثلاً - لمريد البرغوثي ، من تركيز على اليومى والعادى لا نجده على النحو نفسه عند محمود درويش . كذلك فإن طريقة بناء القصيدة ، وأساليب هذا البناء المتميزة فيها هو عبارة تتضمن العلاقات اللغوية والصورية والموسيقية والإيقاع بمفهومه الكل الشامل ، والمراوحة بين المتجاوب والمتماثل ، وعلاقة الأنا في داخل القصيدة بذات الشاعر وبالعالم من حوله ، وإثراء الدلالة الكلية بجملة الأدوات الفنية الحديثة ، واستخدام النشيد والأغنية والمونولوج والديالوج والمشهد ، وفتح النص لإغناؤه بالفلكلور والأسطورة والتناقش وتوجيه الحركة العامة للقصيدة برسم مسارها ، وخلق بنية متماسكة تتجادل فيها المحاور^(٢٣) .

على هذا النحو من التعميد تبدو البنية الشعرية لدى محمود درويش (كما ستكشف دراسة ديوان « حصار لمذائع البحر » فيما بعد) متميزة بذلك أيضاً عن كوكبة ذاع صيتها في المنفى ، مثل محمد القيسى ، الذي يمكن توصيف البناء الفني في قصيدته الشعرية في إطار المنهج البنائي المعروف . فتبرز الغنائية في المراحل الأولى ، وتتداخل القصصية مع الدرامية في إطار بارز المعالم لا تتمازج فيه العناصر ولا تتخالط ، وكذلك ولید سیف وغيرهما من الشعراء^(٢٤) .

ولعله من المفيد - قبل أن نبدأ في معالجة الديوان موضوع الدراسة أن نشير إلى حقيقتين مهمتين تعينان الباحث على قراءة الشاعر ، واصطناع المنهج المناسب في التعامل مع شعره :

الحقيقة الأولى تتمثل في رؤية الشاعر لطبيعة الشعر ووظيفته ؛ والثانية تتمثل في موقفه من الإبداع بوصفه عملية واعية لا بد لها من استعداد خاص ، ومن مؤهلات ضرورية .

أما فيما يختص بالأولى فإن الشاعر يرى أن الشعر « رؤية ثورية للحاضر ، ورؤيا للمستقبل . ولماذا نكتب ؟ لأننا جديرون بانتمائنا إلى الحياة ، ومحتاجون إلى الإحساس الدائم بهذه الجدارة^(٢٥) » .

ويرى كذلك أن لا مبرر لحرب الشعر العربي من واقعته إلى الرمزية ، بل إن الواقع الحالي للشعر العربي يشكّل قاطع أنه يشبك مع الواقع بجرأة وشجاعة على حد تعبيره^(٢٦) .

وهو يقول في موضع آخر : « يجب أن يكون للقصيدة دور ثوري

ولا يسفر الجدل بين هذه الأطراف المتناقضة عن توليد رؤيا جديدة ، أو تنمية موقف متعين ، أو استكشاف أفق جديد ، بل تراوح مكانها في تداعيات كثيفة وكأنها لحظة المخاض العسر التي تمهيد بوجع لا نهاية له .

يضطرب المكان بقلق زمني متوتر ، فهو صحنو الاحتمال الدائم الذي تنمهي فيه الأمكنة الواقعية المتمثلة في الأمكنة التاريخية التي يتكسد فيها الاغتراب والافول والنسيان ، أو تتنظم في رؤيا حلمية ، فتتراسل الأمكنة كما تتراسل الأزمنة . ويستحضر الشاعر التاريخ في دورته الأزلية ، في مؤثر يقترب من تخوم الميث والعدم . والمناوين الرئيسية في الديوان - فضلاً عن تمحورها حول قطبي الزمان والمكان - تنسحب في اتجاهين هما الغناء والحوار .

الزمان : سنة أخرى فقط ، اللقاء الأخير ، الحوار الأخير ، بطير الحمام ، موسيقى عربية ، لحن غجري .

المكان : أقبية ، أندلسية ، صحراء حوار شخصي في سمرقند ، رحلة المثني إلى الأقصر ، قصيدة بيروت ، ثاملات سريعة في مدينة قديمة وجيلة .

ويتضح من العناوين بروز الاتجاهين المذكورين ، وهما الغناء والحوار ، فالغناء مثلاً يبدو في : موسيقى عربية / لحن غجري . . إلخ . والحوار في : الحوار الأخير في روما / حوار شخصي في سمرقند . . إلخ .

هذا مستوى دلالي أول وعمام ، يجتشد بتفصيلات نصية تضفي كثيراً من حقائق المرحلة وترتبط بها . إن ثمة تحقّقاً عياناً واقعياً للعناصر الأساسية في المنظومة الدلالية للديوان على مستوى الأمكنة والأشخاص والأحداث : المثني ، كافر ، عز الدين القلق ، وماجد أبو شرار ، ولا تقتصر العلاقة بين الشخصيات التاريخية والمعاصرة على الإسقاط أو الرمز ، بل يقوم بينها تفاضل خلّاق ، يفتح أفقا دلالياً رحباً ، يتخذ شكل القناع تارة ، ويخلق في فضاء الأسطورة تارة أخرى . ومثل هذا التراسل والتفاعل يتم على المستوى المكان : قرطبة وسمرقند وبيروت ودمشق وحلب ، وكذلك على المستوى الحدثي : الاحتمال والانتقال والشتات ، وله مرجعيته الاجتماعية والتاريخية والذاتية أيضاً . فقصائد الديوان كتبت في مرحلة انتقالية تشكل انعطافة مهمة على مستوى التاريخ العام من حياة القضية التي تشغلها ، وعلى مستوى حياته الشخصية . فقد كتب هذا الشعر في المرحلة التي سبقت حصار بيروت في عام ١٩٨٢ والمرحلة التالية لهذا الحصار ،

وكان قد عاش أحوال تلك الأيام العصيبة في بيروت ، ومرارة الرحيل عنها . من هنا كان محور الاسترجاع الذي تتم من خلاله استعادة التاريخ واستدعاؤه بحمل قدر كبيراً من الكثافة على مدى قصائد الديوان كلها . والاستعادة لا تأخذ شكل الحضور الذي ينبثق من رحم نقيضه فحسب ، بل تمارس وجوداً حاداً للمفارقة الفاجعة الضاربة بالسخرية العميقة .

ويستجيب البناء المعماري لقصائد الديوان لما سبق أن أومأت إليه من تقاطع لتيار (الغناء / الحوار) . وهذان التياران هما السائدان في كل قصائد الديوان ، ولا يكاد يطغى أحدهما حتى يندفع الآخر ، يوطرهما نفس ملحمي صاخب ، تتنظم فيه النزعة الغنائية مع

في اللغة وفي الوعي العام . ولا أستطيع أن أتصور أي شاعر خارج الواقع . . وحتى المتمردون على الواقع هم أيضاً سياسيون ، فهم يعادون السياسة لأسباب أيضاً سياسية . وهي تريد أن تطرد أي حلاق أو تفاعل بين الشعر وبين الواقع . أي قصيدة لا يحفظها ولا يبتناها الناس ، لا تفعل فيهم ، فهي قصيدة ميتة (٢٧) . وهو يرفض مقولة أن القصيدة تكتب لذاتها ، ولما تحدثه من تغييرات في داخل نظام اللغة .

من هنا يتبين للدارس أن محمود درويش يتشبث بالرؤية الواقعية المنزّمة ، التي ترى للشعر دوراً ما ، ولكنه يصر على أن تكون علاقة القصيدة بالواقع علاقة جمالية ، فهو يصر على أن يتم الالتزام والحدادة والتجديد والثورية على مستوى البنية الداخلية للقصيدة (٢٨) .

أما فيما يتعلق بالحقيقة الثانية ، المتصلة بموقفه الفني ، فهو أميل إلى البناء المحافظ في حركة الشعر الحديث ، يرى أن الحدادة هي الامتداد الطبيعي لتاريخنا الثقافي والحضاري العريق ، كما أن الحدادة هي ليست كما يفهمها بعض الحدائين على أنها يجب أن تعتمد على الإغراب ، فالسهولة والبساطة هما من أهم عناصر الحدادة عنده . وهو لا يرى إمكانية لتطور حقيقي للشعر إلا من خلال تاريخ الشعر العربي ، على نحو يصبح معه الشعر العربي معبراً عن الإنسان الجديد في الزمن الذي يعيشه . وهو يعتقد أن الوزن لم يكن في أي وقت من الأوقات عائقاً دون تطور القصيدة ، فهو شديد الحماسة للثورات الإيقاعية في الشعر العربي . يقول : « لا أستطيع أن أقبل قصيدة لا تغنى وأخشى أن يكون بعض الداعين لهدم الوزن في الشعر الحديث يفعلون ذلك بسبب عدم امتلاكهم للغة العربية » (٢٩) . وهو يرى أن الموسيقى والصورة والقافية أدوات خارجية أساسية لربط القصيدة بكيانها ويرى أنه لا بد من الاحتفاء ببقايا من الكلاسيكية العربية لإقناع الآخرين بأن الشعر العربي الحديث ليس سهلاً إلى هذا الحد (٣٠) . وهو يؤكد أن الأدب الكبير يحتاج إلى جهد كبير ، وصياغة الجهد يحتاج إلى شروط استقرار أولية ، ويقول : « على الأديب العربي أن يصرف ساعات عمل يومية ، ويبجد وانضباط لإنتاج أدبه » (٣١) . ويقول عن نفسه : « ظروف متفاني وفرت لي مناخاً أفضل للانتباه إلى الأدب ، توصلت إلى أهم إنجاز حقيقي في حياتي وهو أنني أصبحت كاتباً منضبطاً » (٣٢) . وهو ينفي أن يكون الأدب مجرد هوى أو مجرد إلهام وفي ضوء هاتين الحقيقتين : إيمانه بدور ما للشعر ، وتأكيده صلته بالواقع والتزامه به ، ثم تأكيده ضرورة التجويد بوعي وإرادة ، يمكن الولوج إلى رحاب ديوانه « حصار لمذائع البحر » .

٢

نتم قصائد الديوان لدى الإطلاقة الأولى على عناوينها الرئيسية من محور جدلي أساسي يقوم على تراسل الزمان والمكان ، ومنه تنبثق سائر الثنائيات الضدية التي تشكل قطبي المعادلة الدلالية فيه :

الاتصال والانفصال ، وما يومية إليه من ثنائية البقاء والرحيل . والحركة والثبات ، والحضور والغياب ، ثم الماضي والحاضر ، والتاريخ والواقع ، والصمت والسكون ، والغناء والحوار ، والتأمل والصراع .

الدرامية التي تنبثق من رحمها . فالأسئلة الكثيفة التي تتلاحق في شكل تداعيات منهجرة تعبر عن انشطار الوعي والاشتباك في مسألة لجوج تمثل الغليان الداخل الذي أسفرت عنه المرحلة ؛ فالبنية الدرامية لا تقوم على تعدد الأصوات وتشابكها بقدر ما تمثل الصوت الواحد المشروح ، الذي يلجأ إلى الحوار مع ذاته ، ومع أطراف غير منظورة ، تعكس بشكل أو بآخر تمزق الذات الغنائية في اصطدامها بمعطيات المرحلة .

من هنا كانت ملاحظة أن محمود درويش يلغى المسافة بين الذات والموضوع ؛ فالموضوع^(٣٣) هو الحركة الداخلية التي تقسم الذات وتعيد توحيدها ، إذ يلجأ الشاعر إلى الحوار المتكرر للأطراف الذي يأتي على شكل تداعيات داخلية تقسم الذات إلى نقيضين متحاورين . وهذا يندرج فيما يسمى بالحالة الفروقية ، التي تتمثل في اختراق السياق اللغوي التقليدي وتفجيره ، وإقامة ألوان من الحوارات المشحونة بالتساؤل ، والانتقال المفاجيء من نسق إلى آخر ، تعبيراً عن التصدع الهائل الذي تعاني منه الذات الشاعرة . وهذه سمة عامة في الشعر الحديث ، ولكن ما يميزها عند محمود درويش هو أن تلك الحالة تظل مستقطبة إلى محورها ، مشدودة إلى مرجعيتها ، ولا تتوه في فضاء دلالي ، أو تومئ إلى ضرب من التفكك يصيب الذاكرة التاريخية ، بل يبقى على قدر لاف من التماسك الرؤى بوى الواضح . فهي لا تنصل عنه بهوم الذات وعالمها الداخل بقدر ما تشبكت مع تناقضات الواقع ، وتسعى إلى التصالح المحال معه . لذا تنطوي هذه الحالة على قدر هائل من الإشارات المتتالية إلى المفارقة الماثلة في صميم الموضوع .

وتبرز أنماط بنائية متعددة في الديوان « النمط البنائي المغلق » الذي يقوم على تشكيل دورة خنية متسقة ، تبدو فيها خاصية التنامي والتحول والاستعراض المشهدى المتواتر ، في إطار بناء دائري ينتهي حيث بدأ فيتحرك بين قطبي الحضور والغياب .

وهناك نمط آخر ملحوظ ، ينظم الحوار والسرد والقص والتداعي القائم على التحول ، الذي يتم من خلال التراكم . وهو النمط السائد في الديوان . وهذا النوع من البناء تغلب عليه النزعة الدرامية ، التي تنبثق من انشطار الوعي على نحو ما أسلفنا ، ولكن الحضور الغنائي يبقى كثيفاً على نحو واضح ؛ فالشاعر يقوم بعملية استدعاء متلاحقة ، تتداخل فيها السياقات تداخلاً يكرس الحالة الفروقية التي أومأنا إليها .

وأما النمط الثالث فهو أقرب إلى المذكرات الشعرية ، التي يغلب عليها الطابع التأمل السكوني ، الذي يجفر في نخاع الوضعية التاريخية ، ويستقصى تضاريسها ، مازجاً بين الغناء والدراما والقص والشيد . وتسيطر على الديوان بأكمله نزعة غنائية تتوسل بالشيد الذي يتكرر في شكل مقطوعات في كل قصائد الديوان

وليس نعمة من ينكر أن محمود درويش في بنائه لقصيدته يمزج بين مستويات ثلاثة تقاطع في نسج القصيدة ، حيث يبدو - في المستوى الأول - تركيز الشاعر على نظام الترميز ذاته ، أي على السياق اللغوي ، أي بنية القول على النحو المألوف في القصيدة الحديثة بشكل يلفت الانتباه إلى ما يحويه النسيج اللغوي من ظواهر أسلوبية ،

بحيث تبدو بعض الأنماط الأسلوبية كأنها مقصودة لذاتها - على نحو ما سيتضح فيما بعد - ولكنه لا يعد البنية اللغوية هدفاً في حد ذاته فتنبهم عندئذ الدوال في سلسلة من الإحالات غير المحددة . وفي مستوى آخر من مستويات القصيدة عنده يكون التركيز على التعبير الذي ينطوي على شيء من المراوغة ، يبقى للبنية اللغوية قدراً من المدى الاستعراضي المقصود ، حيث لا يفضى المجاز الكثيف في الجملة الشعرية إلى المدلول مباشرة ، بل يشد المتلقي إلى التركيز الذي يقوده عبر سلسلة من الإحالات إلى الدوال المختلفة ، ليلاصق الألف الدلالي المقصود . غير أننا في هذا الديوان لا نصادف تلك البنية المعقدة التي تبرز فيها الوظيفة ما بعد اللغوية ، على نحو ما لاحظ الدكتور جابر عصفوري في قصيدة الشاعر « بين حلمي وبين اسمه كان موق » ، حيث يتم التركيز على نظام الترميز^(٣٤) . صحيح أن اللغة تحل بؤرة اهتمام الشاعر ، على نحو ما هو معروف في دواوينه الأخيرة ؛ ونستطيع أن نحصى كثيراً من الإشارات التي ترد في قصائد الديوان مستهدفة إصرار اللغة بما هي طرف أساسي في المعادلة الدلالية ، ولكن اللغة عند درويش تظل - في أقصى درجات التأسيس لأنساقها الجديدة - بنية دالة تحيل إلى مرجعياتها خارج النص . تعمرى الدلالة ، وتدفع بالخطاب الشعري إلى مستوى الإفضاء المباشر . وهذه المستويات الثلاثة تمثل في هذا الديوان على نحو شديد الوضوح .

في إطار النمط الأول من أنماط البناء في ديوان محمود درويش التي أشرنا إليها سابقاً نلتقي بالقصائد التي تتصاعد في حركة دائرية تظل التحولات فيها محكومة بسقف منظور يصممه الشاعر ويحدده منذ أن يشرع في كتابة القصيدة - فيما يبدو - لتتماثل فيها الأنساق النحوية والأسلوبية ، وتأخذ الحركة فيها طابعاً استقصائياً ، يدور في حدود الشرنقة الغنائية . والملمح الأسلوبى الأساسى فيها يتكئ على النسق الشرطى (الفعل ورد الفعل) في حركة مخاضية تراوح مكانها عبر بناء لحنى ميلودي ، يقوم على التماثل لا التغير ، ويعتمد على الاستفهام في إغناء دورته بالحركة والمد التصاعدي . والاستفهام هو الملاذ الرئيسى الذي ينقذ القصيدة من الوقوع في شرنقة السكون ؛ إذ يشحن المقاطع بموار انفعالي ينتهي إلى قرار سكوني « فحركة الأفعال معقولة إلى أداة الشرط ، كذلك فإن الأفعال تندرج في إطار أحادي الدلالة ، ينبىء عن رؤى مأساوية متواترة ، والنزعة التكرارية الغنائية تدعم هذه البنية التماثلية ، التي يرفدها نظام تقفية إيقاعى جهوري ، فالبناء الصياغى يقوم على التجاوب لا على التجادل وتندرج في هذا قصائد : « لحن خجري » ، و « موسيقى عربية » ، و « أمنية » ، و « أندلسية » ، و « صحراء » ، وما تلاها من قصائد .

ففى « لحن خجري » يقوم البناء على المقاطع المشهدية المتحولة ؛ ولكن المشاهد في المقاطع تخترق بأبنية لغوية تنحرف بها عن طبيعتها الحسية البصرية ، وتشحنها بدلالاتها المراوغة ؛ إذ تحل علاقات التراسل فيها محل العلاقات الواقعية المحددة . ففى المقطع الأول :

شارع واضح
وبت
خرجت تشعل القمر
وبلاد بعيدة

نومىء إلى التحول الأساسى الذى يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه ، حيث الانتقال من الحضور إلى الغياب ؛ إذ تتحول البلاد الحيايم ، رمز الاستقرار والثبات ، ورمز الارتمال والسفر . وإضافة « خيام » إلى ضمير المتكلم بنىء عن السمة الغنائية ، ويشير إلى ملمح أساسى لدى محمود درويش ، وهو اختفاء المسافة بين الذات والموضوع . كذلك يؤكد خاصية أسلوبية بنائية ، تتمثل فى سمة حدائية ، أساسها تدمير العلاقة التقليدية الإشارية بين الكلمات والأشياء ؛ حيث لا تعود الكلمة إشارة إلى الشيء وتسمية له ؛ فالقصر الجوارح ، والعصمت الذى يكسر الريح والمطر ، ويجعل النهر إبرة فى يد تنسج المطر . . وكل هذه الكلمات بلا استثناء تنخل عن علاقاتها التقليدية ، ومدلولاتها القاموسية ، وتدخل فى علاقات جديدة ، تنحرف بالمدلولات إلى آفاق إيحائية رحبة تجعل اللفظة الفردية أشبه بالإشارة العائمة . ولكن الشاعر يخفف من غموضها بما يمنحه للمقطع السابق أو اللاحق من عنصر حدثنى يضيء الصورة ويفجر دواها بالإيماء الذى يتسق مع الرؤى العامة . فهو حين يتحدث عن (الحائط السابح ، والبيت الذى يختفى كلما ظهر ، والقنلة الذين يتربصون أو ينامون فى الممر) يشير إلى وضعية واقعية تكرر مأساة الرحيل المستمر ، والمطاردة التى يعانى منها شعب . وكذلك حين يتحدث عن (الزمن الفاضح ، والموت الذى يشتهنا إذا عبر ، وكذلك رحلة المعجز والتعب من السفر) يحفر فى نخاع الواقع فى تشكيل لغوى لا يتوسل بالإبلاغ فحسب ، بل يغلف ذلك بغلالة استعارية تنحرف بالدوال عن مدلولاتها إلى حد ما .

وهو فى قصيدة « لحن عجرى » بوصفها ممثلة لذلك النمط البنائى الذى أومأنا إليه ، يحدث شيئاً من التطور على أسلوبه المؤلف فى بعض قصائده التى تقوم على القص ، ومن ثم يصبح الحدث قوام القصيدة ، على نحو ما نرى فى (قصيدة الخبز) ، وفى (قصيدة الأرض) ، حيث يتناثر الحدث ويفتت ، وكذلك الزمان والمكان والشخصية ، فى إطار غير متجانس يقوم على التضاد ، ويعمل على إزاحة الحدث وتغييبه فى « لحن عجرى » والقصائد التى تمثّلها فى الديوان يخفف الشاعر من دور الحدث ، ويقوم بتهميشه تماماً ، ويتشله من إطاره الواقعى المحض فيجمل منه عنصراً من عناصر المشهد ، وينأى به إلى الخلفية العامة للقصيدة ، فيكتسب سمة ملمحة عامة ، ونحس به يتوالد سرداً فى ظلال الصور المتتابعة التى تسجل تنامياً مضطرباً على تقوم الروى ، حتى إذا انتهت المشاهد أحسنا بظلال الحدث العام المبهم ، الذى يرحى من بعيد بمراحل المأساة فى حركتها التاريخية العامة ، التى لا تتناوب فرداً فى حادثة متعينة ، بل فى سياق تاريخى يتناوب شعباً بأكمله . لكن الشاعر يظل محسكاً بمنهجه العام الذى ظهر فى دواوينه السابقة ، والذى يقوم على محورين أساسيين فى القصيدة ، يمثلان فى المحور الحدثنى ، والمحور التشكيل الذى يمنح المشهد خصيصته الشعرية (٣٥).

وبلاذ بلا أثر

ص ١٣

يُخترق المنظر الحسى بمباراة « خرجت تشعل القمر » حيث تتخطى القوة المجازية هذه العبارة الصورة الحسية وتمنحها بعدد الشعرى المفارق .

وتشهد العلاقات السياقية شيئاً من التغير والتحول بين مشهد وآخر ، مع المحافظة على النسق الأساسى فى التكوين اللغوى للمقطع ، حيث الجملة الاسمية التى تتكون من نكرة موصوفة ومعطوف عليها بلا وصف ، وخبر هو جملة فعلية تشكل البؤرة الدلالية الأساسية ، وفعلها المضارع هو مناط الحركة داخل المشهد . لذا فإن التحولات تتابع عبر المشاهد المختلفة بإضافة جملة فعلية فعلها الأساسى طلى إبلاهى أو فعل ماضى . وكلما أوغلنا فى تتبع المشاهد ازدادت الكثافة المجازية ، أو اكتظت بالصور الحسية المباشرة .

فى المقطع الثانى يضيف الشاعر إلى العبارة الشعرية المخترقة عبارة جديدة تدمج البعد المجازى فيها ، إذ يقول :

أذهبى يا حبيبي

فوق رمشى . . أو الوتر

وفى الثالث :

يجعل النهر إبرة

فى يد تنسج الشجر .

(ص ١٤)

وهذا مثال على ازدياد الكثافة المجازية أما الصورة الحسية المباشرة فتتمثل فى المقطع الرابع ، حيث يقول الشاعر بعد ذكر النسق المؤلف فى بناء المشاهد المتتالية كلها :

ربما يقتلوننا

أو ينامون فى الممر .

(ص ١٤)

والدائرة الدلالية التى تنحرف فيها الأفعال تتجه من البنائى إلى التدميرى ، ومن الحضور إلى الغياب ، ومن الإيجاب إلى السلب ، فى حركة تنازلية ناجمة عن الرؤى الغنائية التأملية . وهى فى مجملها ذات طبيعة حركية حسية فاعلة : الخروج والحفر والكسر والاختفاء والقتل والاشتواء والانتها . ويلاحظ أن الانتهاء والموت والقتل والخروج يشكل محور الغياب ، وهو المحور الطاغى على دلالات الأفعال والقافية الرائية الساكنة تؤكد السمة التأملية الغنائية فى القصيدة ، كما أن نهاية المقطع الأول :

وبلاذ بعيدة

وبلاذ بلا أثر

وتمثلها مع نهاية المقطع الأخير :

وخيامى بعيدة

وخيام بلا أثر

(ص ١٥)

وفى إطار هذا النمط البنائى المغلق تدرج أولى قصائد الديوان « موسيقى عربية » . وهى تفتقر إلى التشكيل الحدثنى وتستعاض عنه بالتشكيل اللحنى الإيقاعى ، الذى يتكىء على التكرار المضطرب للانساق الأسلوبية ، فى سياق تأمل استعراضى ، يستدعى الصورة المرآتية الانعكاسية من أعماق الشعور بوهى تام ، وينزعة تعبيرية

اللاواعية ، في انعطافة ملحوظة تركز على الصياغة اللغوية ، وتشكيل العبارة ، بل تصبح الإشارة إلى ذلك من صميم المهم الذي يؤرق الشاعر :

« سهل وصعب دخول الحمام إلى الحائط اللغوي ، فكيف سنبقى أمام القصيدة في القبو ؟ صحراء صحراء »

وهنا تتراجع مسألة التوصيل عن صدارتها وأوليتها . وتتنوع التركيبة البنائية للقصيدة فيدخل فيها الحوار والاستفهام والغنائي والخبري والسردى ، وتتقاطع الدلالات ، ويدخل الشاعر لعبة الضمائر . ويحل التقاطع محل التابع ، ويشكل الحوار بداية انقسام الوعي على نفسه وفرد الذات على كينونتها ؛ ولكن النفس الغنائية يطغى على الدرامى الذى لا مثله كلمة (غن) في مقاطع عدة من القصيدة فحسب (وتبدو كأنها حلقة وصل ضرورية ، تشد أجزاء القصيدة إلى محورها ، فلا تخرج عن تادية الوظيفة الاستقصائية التى نلحها في قصائد بدر شاكر السياب) ، ولكن « الالتفات » المتكرر عبر الصيغ الطلبية المتراكمة يؤكد هذه السمة ، فضلاً عن التكثيف المائل في استخدام ياء المتكلم ، حيث يبرز النزوع التعبيري البوحى ، إضافة إلى الهيام الحلقى ، والتشكيل اللغوي الإيقاعى ، الذى يجعل المادة اللغوية الواحدة محوراً للعبارة ، يتكرر على نحو مقصود في صياغة متممعة ، تركز على الإيقاع العبثى للسياق :

« لعل امهياراً سيحصى امهيارى من الامهيار الأخير »

إن التوتر والقلق والتوقع الاستشرافى الذى يصل إلى حد النبوءة تشكل جميعاً صلب الحركة في القصيدة عبر هذه الرؤية التحذيرية المتوجسة ، متمثلة في هذا الطلب اللحوح إلى الآخر الذى هو شطر الذات المنقسمة على نفسها :

« مَرْق شرايين قلبى القديم بأغنية الفجر الداهيين إلى الأندلس »

وغنّ افتراقى عن الرمل والشعراء القدامى ، وعن شجر لم يكن امرأة

ولا تمت الآن ، أرجوك ! لا تنكسر كالمرايا ، ولا تحتجب كالوطن

ولا تنتشر كالسطوح وكالأوديسة »

هاجس الرحيل والخوف .. الفجر والأندلس واستدعاء أفواج الشتات والارتحال عبر هذين العنصرين : الإنسان والمكان .. الإسقاط التاريخى .. الخوف من الانتشار .. هذا الهاجس النبوءة الذى تخضع عنه واقع الوجود الفلسطينى في لبنان قبل الحصار هو مادة (الأغنية / الرؤيا) في القصيدة . وهنا تكتسب الضمائر وجوداً أكثر توتراً في علاقتها مما لاحظناه في القصيدتين السابقتين ؛ فالذات المنقسمة المنشطرة تحذر من الآخر الضدى المترعب ، الذى يظل في خلفية الصورة يذكى عملية الانشطار ، ويؤجج الحوار داخل الذات . الذى لم يبلغ حد الصراع بعد :

— هل تقتلون الحيول

— والبخار الذى يتسلل من دمناء في اتجاه الصدى .

نوشك أن تلامس أفق الرومانسية ، مشحونة بتوق استقصائى يحفر في اللحظة . لهذا كانت صيغة (كلما) التى تتضمن معنى الشرط معقولة إلى الزمن ، وعمسكاً به في لحظة الفعل التى هي الصيغة النحوية السائدة ، حيث يشكل المحور الأساسى في مستهل المقطع ، كذلك فإن المطلع والمقطع الختامى يمتثلان :

« ليت الفقى حجر

بالبقى حجر »

ويعتمد على صيغة التمنى . إن الفعل يرد الفعل المتمثلين في الشرط وجوابه يمتحان الحركة البنائية خاصيتها الغنائية الأساسية ، التى تراوح بين الحركة والسكون ، فلا تتطور . في تنام مضطرب ، بل تظل في جيشان مخاض يعبر عن لحظة التوتر والتأمل . وتشكل العلاقة بين الذات والآخر بعداً تمهائياً ، في تمائل تكرارى يند النزوع الدرامى ، ويحل التجاوب محل التعارض ، والتماثل بدلاً من التناقض ، ولا يشكل الآخر أى عنصر فاعل أو مفارق ، بل ينتمى إلى الطبيعة ، فكل الصور والمشاهد واللوحات تبقى فيها الظواهر الكونية الطبيعية هي المقابل للذات . فتتنفى أسباب الصراع والحركة : السحاب والعصفورة والجيشارة والبرق والخبيزة واللوز .. إلخ . كذلك فإن الإيقاع الوزنى يبدو جوهراً (مستعملن فعلن) ، يقترب من البناء العمودى المبلودى

والقصيدة الأخرى التى تنتمى إلى هذا النمط من البناء (وهى الثالثة في ترتيب الديوان) وهى « أقية أندلسية » صحراء ، يخفى فيها ذلك التحديد العصارم ، وتلك الدورة اللحنية المحكمة ، ويصبح التكرار نوعاً من التحريض « فيخفى الصوت الواحد الذى يطغى على الآخر ويتجاوب معه ، ليدخل صوت جديد هو في حقيقة الأمر بعد من أبعاد وعى الذات . كذلك يتنحى الخبرى السردى لصالح الطلبى الإنشائى ، فلا يصبح الشرط سيداً للموقف ، بل يطغى الاستفهام ، ويندحر التماثل والمتجاوب ليفسح مكانه للمختلف والمفاجئ والغريب . ويخفى الإيقاع الوزنى ليطغى النثرى والإيقاع المحتشد في البنية الصوتية اللغوية :

« ولتكن الأرض أوسع من شكلها ، وهذا الحمام الغريب حمام غريب . وصدق رحيل القصير إلى قرطبة » .

ويتحول التكرار المنتظم داخل الدورة الإيقاعية في القصيدتين السابقتين إلى استدعاءات غير منتظمة في تيار التدايعات المتدفقة ، التى تقف على نحو الوعى ، ولا تخضع لسلطانه ، ويصبح خطاً في النسيج اللغوى المتكاثف داخل القصيدة ، ويأتى كاختراق متكرر ، يصدم وعى المتلقى ويثيره إلى البنية المفارقة في مستواها الشمولى ، الذى يتخطى حاجز العبارة ، كقوله :

« وصدق رحيل القصير الى قرطبة »

وقوله :

« هل اخترت أمى وصوتك »

ويوظف الشاعر واو المعطف المكررة بكثافة ملحوظة في الجمع بين أشنات من الجمل التى تبدو غير مترابطة ، تقترب من التدايعات

على لام التعليل ، ثم انهمار الأسئلة بعد ذلك ، وما يتلوها من توحيد الصوت المنقسم على نفسه ؛ إذ تختفي الإجابة الحائرة لتفسح المكان لمزيد من التساؤل ، إنه البركان الداخل الذي لا يهدأ إلا ليثور ؛ ويبلغ ذروة تصاعده في تلك اللوحة التخيلية التمثيلية ، التي تكاد يتعطل فيها سبيل التوصيل ، لتشكّل الرؤيا بخصوصيتها المتميزة ، ترسم عذابات الارتحال الدائم ، والأفق المضرب ، والسفر الذي لا ينتهي :

سمرقندُ لمسون سيدة يتحبّن على هبة
ويرسمن للليل شكلاً يرى
قناطر من كلمات القرى وقد هاجرت
حجرأ
حجرأ
تضوء قناديل فضتها المتعبة .

إن استحضار الشاعر لهذه الصورة التي يتقاطع فيها المشهد مع التشكيل المجازي الذي تقوم العلاقات فيه بين أطراف متباعدة ، يفضي إلى إضاءة الموقف الوجداني ، دون سقوط في المباشرة والتقليدية ، مع المحافظة على الكثافة الغنائية التي تثرى البعد الفني في القصيدة .

هذه الكثافة التي تظل أكثر تركيزاً نتيجة للجوء الشاعر إلى تنويعات مختلفة في قصيدته ؛ فهو يكرر المطلع بين الحين والحين ؛ وهذا المطلع يقوم على تشكيل حدائي ، تنتسب فيه الكلمات إلى غير معانيها القاموسية ، بالإضافة إلى تنويع أساليب الاستفهام والحوار والتقرير والتصوير والخطاب الذي يتجه تارة إلى مخاطب مضمّر ، هو ذات الشاعر ، ويتجه تارة أخرى إلى سمرقند .

وإذ نصل إلى قصيدته « رحلة المتنبي إلى مصر » . نلتقي بنمط بنائي جديد ، وأداة تشكيلية جديدة ، هي « القناع » ، حيث يتقمص الشاعر شخصية المتنبي ، ومن خلالها يحاول أن يفضي برؤيته ، ويكسبها بعداً موضوعياً^(٣٦) . ولكن الشاعر يتوحد مع قناعه لتشابه ملابس الموقف التاريخي ؛ فتنتقل المتنبي من حلب إلى مصر إلى العراق طلباً للمجد الشخصي ، وهرباً من الحصار ، يكاد يماثل رحيل الشاعر محمود درويش المستمر من الأرض المحتلة إلى بيروت إلى تونس . ولكن موقف الشاعر يختلف عن موقف قناعه ؛ ففي حين يسعى الأول إلى تحقيق ذاته ، يضطر الثاني إلى ذلك اضطراراً ، طلباً للأمن ، ونشداً للحرية ، والعمل من أجل قضية شعب ، وليس من أجل فرد من الأفراد ؛ فهو يريد أن يحقق هويته الوطنية .

وتحتل الرؤيا بمعناها الإشرافي والاستشرافي بؤرة التحولات داخل القصيدة ، إذ يتكرر الفعل « أرى » باستمرار ، ولكنه يأتي منفياً في أغلب الأحيان ؛ وحيناً يأتي مثبتاً ينسرب في سياق السلب ، حيث يكون الغياب فيه محور الرؤيا :

أرى فيها أرى دولاً توزّع كاهدايا
وأرى السبايا في حروب السبي تفرّس السبايا

(هم في مقابل نحن) ، ولكن الصوت الأحادي هو سيد الموقف . التوتر يظل على مستوى الذات فلا تتقاطع الأصوات ولا تتداخل ، ويبنى هذا التوتر أيضاً على مستوى الحقل الدلالي للألفاظ ؛ القسر والمصادرة والرحيل والحرية والزنزانة والضيق .

والتناص الذي يمثل ظاهرة شديدة الوضوح في الديوان ، تتنوع أشكاله وطرق توظيفه ، فيأتى في هذه القصيدة معبراً عن السخرية المفارقة في إطار التداخلات التي تضم أشجاراً مختلفة :

البداية ليست بدايتنا ، والدخان الأخير لنا
والمملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها
فلا تبتك يا صاحبي حائطاً يتهاوى

وعلى الرغم من خفاء الرابطة بين النص القرآن المستدعى والسياق الذي جاء فيه فإن ثمة رابطة شديدة الوضوح ، تبدو بين النص والإشارة إلى حافظ المكي . كذلك فإن استدعاه لنص امرئ القيس في قوله « وأومن ، يا صاحبي ، أننا لاحقان بقيصر » يأتي استجابة لإحساس الشاعر بالظروف التاريخية المتشابهة للمرحلة . وكذلك استدعاؤه للأغنية الشعبية « مال على مال » ، والإشارات التاريخية المتعددة التي لا تقتصر على استدعاه النصوص بل تستحضر الأجواء التاريخية برمتها ، ولكن هذا الاستحضار لا يتم في إطار البنية الدرامية ، بل في إطار الغنائية التعبيرية . يدعم هذا الحائط الذي أنهى بها الشاعر قصيدته :

إنها أغنية
إنها أغنية .

ولا تخرج قصيدة « حوار شخصي في سمرقند » عن نطاق هذه الغنائية بسماتها المختلفة ، التي أوامناً إليها سابقاً . ولعل الظاهرة الأكثر بروزاً في القصيدة تنضج من عنوانها . وهذا ما يوحى باقتراحها من البنية الدرامية ، مادام الحوار المرحى يتعدّد الأصوات يفترض أن تكون السمة الأكثر وضوحاً فيها . والحقيقة أن الحوار في هذه القصيدة على وجه الخصوص ذو لون متميز ؛ فهو يعتمد على الأسئلة والأجوبة ؛ والسؤال يؤدي دور المحفز على الجرح . لذا تطول الإجابة لتأخذ طابع المقطع الغنائي الكامل ، وخصوصاً في وسط القصيدة ؛ إذ تؤدي الأسئلة في بداية القصيدة دوراً تمهيدياً يتصاعد بالمد الانفعالي إلى أقصى مداه ، فيبلغ الذروة في الوسط ، وتكون إجابتها القصيرة السريعة الواضحة ذات الصياغة التقريرية الهادئة طرقات متتالية على بوابة الجرح :

« ألا تستطيع البكاء هداً ؟

ربما أستطيع .. إلخ » .

ثم تتوالى الإجابة في مقاطع غنائية تنكس على التقرير . وتكرر في أول جملتها كلمة « سمرقند » في إلحاح واضح على إحياءات الكلمة ذات الطابع المأساوي ، حيث تنتهي بالجملة التي ابتدأت بها :

سمرقند خيمةً روحى المشرّد .

وثمة ظاهرة أسلوبية أخرى جديرة بالملاحظة ، وهي اتكاء الشاعر

وتتحول الجملة التقريرية كلما تقدم الشاعر في قصيدته إلى جملة استفهامية ، تزعزع يقينها ، ويعطى الشاعر لتكرارها معنى الشك والارتباب ، فهو يكرر قوله :

« وطني قصيدتي الجديدة » عدة مرات ، ثم يعود فيقول : « هل وطني قصيدتي الجديدة ؟ » ، فتأكيد الضياع والاغتراب لا يتحول إلى يقين ثابت ، فليس ثمة يقين .

وإذ يحاول الشاعر تغيير المحتوى المأساوي ، يرفد المقطع بعبارات يتغنى فيها بعيداً عن محور الاهتمام . هو من خلال هذا التغييب يستقطب أقصى طاقة تعبيرية عنه ، فالغياب يصبح وسيلة لتكثيف الحضور وتأكيد .

وتنبئ الصيغ اللغوية في كثير من مقاطع القصيدة على الفعل ورد الفعل ، التحدي والاستجابة ، فالنعل يقابله فعل على مستوى آخر ، في حركة مستمرة تؤكد عبثية المحاولة وإخفاقها :

أمشى إلى نفسى
فتطردن من الفسقاط
كم ألجأ المرايا
كم أكرها
فتكسرن

هذه الحركة المتعكسة بين قطبي الفعل تنتهي إلى النفي ، نفى الفعل ، ومن ثم إلغاء الحركة بحيث تراوح مكانها . هناك باستمرار شد وجذب ، الأمر الذي يؤدي إلى ما يشبه الغليان الدافئ الداخل ، الذي يستقطب الرؤيا ويستدرجها إلى مشارف السكونية ، ويشل قدرتها على الاستشراف . يؤكد ذلك التصعيد اللغوي من خلال التمرکز داخل اللفظة الواسدة بمشتقاتها المختلفة ، واستغلالها في بناء الجملة ، في تكديس لغوي متماثل ، يبنى الموقف الشعري الانفعالي الداخلي ، ويكرس السمة المخاضية منه . وهذه السمة الأسلوبية من أبرز الظواهر في الديوان في مجمله :

« عندما تتكدسين على الزمان الصعب أصعب منه » .

ليس هذا فحسب ، فإن للتكديس تجليات أسلوبية متعددة ليس أهمها إهمار التساؤل أو تلاحق حروف النفي والاستدراك والاحتمال والتشكيك ، بل التداعي الكثيف الذي يجمع بين أشات من الجمل تبدو بلا روابط ، وتكتظ بالعطف ، في تراكمية تشي بجوهر الرؤيا .

وتبرز الذات مشدودة على وتر القناع ، مكتظة بالاستدعاء التاريخي المرتبط بالقناع (المتنبي) وبالجانب التمردى فيه :

والقرمطى أنا ولكن الرفاق هناك في حلب
أضاعون وضاعوا .

يتزاحم الضمير المنفصل المؤكد للذات على لسان القناع ، وهى ذات جماعية مفارقة لذات القناع ، وتقفر جدلية الأضداد بين قوسى انلازمة التى تحاصر المد الخائى .

والشاعر يكاد يسقط الحدث التاريخي المتصل بالقناع على ظروف المرحلة وملابسها إسقاطاً تاماً ، تختفى فيه المسافة المفترضة بين القناع

وصاحبه ، فليس ثمة عائق يحول بينه وبين التدفق المباشر سوى لغة المتبسة المفارقة ، ولا يكاد يطفىء هذا القناع من لإقاع التدفق الألى لانفعالات الشاعر محمود درويش ، حيث يظل التفاعل بين صوت الشاعر وقنائه محدوداً ، فلا يكاد ينتج ذلك الصوت المركب من الاثنين . إن الشاعر هو الذى يكاد يفرض سياقه الخاص ، والتوتة الناجم عن العلاقة بين الصوتين يكاد يغير لصالح الانفعال الأحادي المنزع ، المسكون بهاجس البرح الذاني .

إن الإشارة إلى الترحال من حلب إلى العراق ، مع اختلاف المسميات الجغرافية ، وكذلك سقوط الشمال ، يمثل أكثر من مجرد الرحيل والسقوط الذى يبرز كما لو كان حادثة تاريخية متعينة .

إن المتنبي الذى لم يحقق طموحه من الرحيل بين الامكنة المتعددة ، حيث عاد إلى التيه في آفاق الحلم ، مثلاً في القصيدة ، هو ذاته محمود درويش الذى عاد إلى ممارسة الغناء بديلاً وأملًا لم يبق سواه .

والشاعر لا بدع القناع في تداعياته وتدفعه ، بل يخترق السياق ليفرض رؤيته بطريقة مباشرة ، وبصوت نحس فيه نبرة محمود درويش ورؤيته . ويختفى القناع أو يكاد :

أرى فيما أرى دولاً توزع كالهدايا
وأرى السبايا في حروب السبي تفترس
السبايا
وأرى انعطاف الانعطاف .

إن السيادة التامة لضمير المتكلم ، والتكرار الحافل بالتوكيد ، ونبرة الخطاب التى تحمل نغمة الحوار ، وتجعل من الشاعر ذاتاً متكلمة ومحاطة في أن ، يسأل ويحيب ، ويبين رؤياه الذاتية عبر صوته المفرد وليس عبر جدلية الحوار ، حيث يقذف بالأسئلة دون انتظار لجواب ، كل ذلك يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه من غنائية مفرطة طاغية .

ويتماهى الشاعر في القناع حتى لتكاد الهوة تضيق إلى أبعد الحدود ، ولتشابه المواقف ، ولكن الشاعر يظل محافظاً على السياق التاريخي للقناع ، حتى في اختراقاته المستمرة له ، يظل مستتراً بالأساء والرموز والمصطلحات التاريخية :

والقرمطى أنا ، ولكن الرفاق هناك في حلب
أضاعون وضاعوا .

فإذا كان رفاق المتنبي في بلاط سيف الدولة الحمداني سبياً في رحيله بدسائسهم المستمرة ، ونأمرهم ، فإن واقع الشاعر محمود درويش الراهن ، وظروف المرحلة التاريخية ، تتماثل تقريباً في إطارها العام مع تجربة المتنبي . ليس هذا فحسب ، بل إن التجربة على المستوى القومي تتماثل . وهذا ما حدا بالشاعر إلى التقرير المباشر ، فإذا بالقناع يتحول إلى استعارة ، والدلالة المروعة إلى دلالة صريحة :

والروم حول الضاد ينتشرون
والفقراء تحت الضاد ينتحبون
والأضداد يجمعهم شرع واحد
وأنا المسافر بينهم . أنا الحصار . أنا القلاع .

صباح ! هذى زنازيننا تملأ الأرض من عهد عاد فأين البياض وأين السواد

وهنا نطل المرحلة بكاملها من خلال المفارقة الساخرة المدهشة الماثلة في عبثية الموت والحياة ، التي تشكل ركناً أساسياً في فلسفة أبي العلاء المعري التشاؤمية ، وعبثية الواقع المعاصر في تجربة الشاعر الذي يترنح من هول الصدمات المتتالية .

والاستطرادات التي تلتحم بالبنية الأساسية للقصيدة مخترقة للمشهد ، مُنسلة له من عاديته ومألوفيته وساطته ، في الوقت الذي تبدو فيه منبئة الصلة بما قبلها وما بعدها ، تأتي في شكل كتابة نثرية ، تعترض من السياق وتمنحه خاصيته الدلالية الملتبسة . كذلك فإن الحوار الذي يُسم بسمه روائية كاشفة ، ويبدو استجوابياً ، يرسم آفاق النبوءة التي يوشى فيها الشاعر رؤياه في شكل ملحى بسيط . ويبدو الإطار النثري المشهدي الحوارى السردى بارداً محايداً ، ولكنه يخفى خلف هذا الملحح الظاهري ثوتراً يتمثل في تلك الجزئيات الصغيرة المنبئة في صميم المشهد :

من بعيد يرى مدن البرتقال السياحي
والكاهن العسكري

إن هذا المشهد اليومي والعمادى والمفارق يخترق بالحملى والفانتازى ويلتحم به ويشحنه . ويتمتج الحلم بالواقع في تشكيلة متميزة خاصة تكشف عين الدهاليز السرية للتجربة .

إن تقنية الحوار في القصيدة تتمثل في قدرة الشاعر على اختيار اللحظة المناسبة التي تقتحم بها المشهد ، وعلى تنوع أسلوب هذا الحوار ففي اللحظة التي يصبح من المحال فيها تحمل قسوة الحادثة الواقعية بكل مرارتها يزوج الشاعر نفسه في آفاق الحلم ، في رؤياه تستخلص من رحم الواقعة جوهر الموقف الإنسانى :

وكان صديقى يطير
ويلعب مثل الفراشة حول دم
ظنه زهرة

في هذه اللحظة على وجه التحديد ينهمر المشهد التخيل الحوارى المطلوب لاستخلاص الرؤيا من بين برائن الحادثة في تحقيقها العيان فيخرج بالحوار المباشر الذي يمكن قبوله في إطار هذا السياق ، ولا يمكن قبوله في مكان آخر لأنه حينئذ يتخلل عن كونه شعراً ،

ويرانى وراء جنازته
فيطل من النعش :
هل تؤمن الآن أنهم يقتلون بلا سبب
قلت من هم ؟
فقال : الذين إذا شاهدوا حُلماً
أعدوا له القبر والزهر والشاهدة .

إنه ليس حواراً فحسب ، ولكنه استجواب لموقف تاريخى متعين بكل أبعاده الحضارية والإنسانية .

وتعلو النبرة ويمتد الخطاب ، ويصبح بوسع المتلقى أن يترجم أقوال الفئاع ترجمة مباشرة ، إذ يستبد الانفعال بالشاعر فيصرخ ملغياً المسافة ، طأوياً للبعد بينه وبين قناعه :

وأسند قامى بالريح والروح الجريح ولا أباغ .

وينحسر مدى الاستشراف لأن الشاعر لا يغادر تخوم التعبير البوحى الصريح ، فالتقريرات المكثفة بالإسناد إلى ضمير المتكلم ، والنفى المتزاحم ، والاستفهام الحائر ، المعبر عن الدهشة والاستنكار ، كل ذلك يوقع القصيدة في شرك الخطاب الانفعالى . إن الرؤيا التي تشرق في القصيدة لا تخرج من رحم الجدل بين طرفي المفارقة ، وإنما تستند إلى ذروة الإحساس بالذات ، وتمزى إلى مهارة خاصة في استخدام اللغة ، تشحن الموقف بطرافة مدهشة ، تمجد من اندفاع الدال المتسارع إلى مدلوله ، ولكنها لا تنحرف به إلى آماد أكثر اتساعاً :

كل الرماح تصيبني
وتعيد أسمائى إلى
وتعيدن منكم إلى
وأنا القليل القاتل .

وتتخذ المناسبة في شعر محمود درويش لونها الخاص من طبيعتها التي تحتوى على البعدين : الذاتى والوطنى ، بل إن تجربة الشاعر بكليةتها تندرج في هذا الإطار ، فهي سلسلة من المناسبات ، لذا كان من الطبيعى أن تتشكل الرؤيا وتنقدح إشراقتها من خلال ارتطامه بهذه المناسبات المفجعة . ولكن المناسبة أحياناً تكون ذات بعد شخصى حميم ، ينصهر في أتونها الشاعر ، فيكون لها مذاقها الخاص في شعره . وهذا اللون من الشعر يتمثل في قصيدتين من قصائد الديوان ، تمهدان للولوج في آفاق ملحمنه الشعرية المتمثلة في « مطولتيه » ببيروت ، و« الشهيد المرء » ، وهما في حقيقة الأمر نشيد الإنشاد في مرحلته الشعرية الراهنة . وهاتان القصيدتان هما « الحوار الأخير في باريس » ، و« اللقاء الأخير في روما » ، الأولى مهداة للذكرى الشهيد عز الدين القلق ، والثانية مرثية في الشهيد ماجد أبو شرار .

وتأخذ القصيدة الأولى طابع الاسترجاع الحكائى الحميم ، حيث تبرز سمة مهمة من السمات التكتيكية الأسلوبية لدى الشاعر محمود درويش ، وبخاصة تلك التي تتعلق بتوظيف المشهد اليومي العادى وتعبيته من خلال استخدام أقصى طاقات اللغة ، عن طريق التدايعات الكثيفة المنحوتة من لحم اللحظة بعفوية مفرقة في تلقائيتها ، حيث تتحول هذه التلقائية المدروسة إلى خيط من أبرز خيوط النسيج الشعرى ، بحيث تمنحه تلك الخصوصية المتميزة . وعبر الاستدعاء المباشر من الذاكرة التي حرصتها اللحظة ، ينحن الشاعر لغته بالانحرافات المجازية ، وبالتناس ، وبالمفارقة وكل ذلك يجبل المشهد العادى إلى لوحة شعرية ضاحجة بالمدش والصادم ، فهو يتنقى جزئيات المشهد في توليفه فريدة ، ترتقى به وتفجّره بالإيماء . فهو يمزج بين اللحظة الواقعية في قرارة يؤسها ومساويتها وعاديتهما المتبدلة أحياناً ، والذاكرة التاريخية الشعرية ، مخترقاً بهذا المزيج الطريف التسلسل الحديث الحكائى للقصيدة :

وهو إذ يغادر تخوم هذه اللحظة يعود إلى الماضى « مراوحاً بين التذكر والاستجواب : (قلت وقال) ، (كنت وكان) .

وفى لحظات ما يجعل الشاعر صديقه إلى قناع ، فيتبادلان المواقع فى الحوار ، فى إضاءة كاشفة يستمطر سيلاً من الذكريات ، يسترجع خلالها الشاعر تجربته الخاصة ، مازجاً الواقعى بالتخييل والرمزى والحلمى .

وربما كان من اللافت انكاه الشاعر على العنصر الحداثى فى إطار تقنيته الخاصة القائمة على التفتيت التعمد للوقائع واستدعائها بأساليب مختلفة ، واختراقها بطرق متعددة ، غير أن هذا العنصر الحداثى ذاته يتحقق فى السياق بطرق متعددة فهو يأتى فى صورة استحضار لصوت الصديق الغائب ، دون استخدام (قال وقلت) ، فيتحول الحوار إلى تداعيات تنساب فيها يشبه المونولوج الداخلى ، على نحو يفسح المجال لدخول صوت جديد ، تتقاطع فيه الدوال ويتشكل عبره الرمز ، ويرواح الشاعر فى استدعاءاته الحديثة بين الحوار والمشهد والمونولوج والتداعى الحر والاستحضار الحلمى والوصفى . وفى إطار هذا الحشد الهائل المتداخل يُسرّب الشاعر رؤيته للواقعة العيانية بطريقة شبه مباشرة فهو يستعرض أنواع الاغتيالات المحتملة ، التى يتعرض لها المنتسب للثورة ، فيخرج من جوف التجربة الذاتية ، ويتمرد على شرنقة المناسبة ، وينمذج اللحظة بكل معطياتها ، بحس استقصائى متوفر ، يقوم بتمثيل مشهد الاغتيال ، فيدير آلة تصويره الوصفية ليلتقط أدق الحركات ، ويعيد تخطيط الموقف :

(يدخل غرفته ، يتأمل أوراقه والخريطة والشهداء الكثيرين فوق الجدار ، ويقرأ برقية من دمشق «تعالى مع الصيف يا ابنى» وبرقية من بنية بيروت «شدد عليك الحراسة »)

إن الوصف الذى يبدو مألوفاً فى المشاهد الذى يجعل المتلقى كأنه يقرأ فى صحيفة أو يستمع إلى المذيع ، إنما هو تجربة فنية لواقع مُصعد ، فالشاعر يقودنا إلى قلب الواقعة لنقرأها مرة أخرى وننفذ إلى ما وراءها .

إن تصاعد الإيقاع فى الصورة الشعرية بمفهومه الكل ، لا يبعده الوزن الموسيقى ، من شأنه أن يفلسف هذه الصورة فتحول عادية الموت ومألوفيته فى المشهد إلى صدمة فاجعة ، تكشف عن شفا الهاوية التى يقف عليها الشاعر من حيث إنه صاحب قضية تتخزن بويلاتها ومأسياها .

والسخرية المرة ناجمة عن الجمع بين المتناقضات من ناحية ، وعن تضمين القصيدة لتوصيف الوضع السياسى السائد من خلال الخطاب العادى والمحايد ، المخترق بالمفارقة والصورة البلاغية المبالغية والمجاز المستعصى على التحليل إلى عناصره التقليدية من ناحية أخرى يرفدها الإطار النثرى المذّور :

«ولكنهم هانقون طويلاً ودسّوا مكان الرصاصه عشرين ألف فرنك مكافأة للخطاب الذى سوف أقنع فيه اليسار الفرنسى أن السجون على ضفة النهر مستشفيات وأن دمي مائدة » .

إنه يكثر من تكرار الربط بين الكاهن والعسكري فى إشارة واضحة

إلى التناقضات المربعة ، التى تقلب فيها الأوضاع رأساً على عقب مفجراً بذلك سحرته المرة .

والشاعر يعيد تمثيل مشهد الاغتيال وطريقته فى لوحة تجمع بين البعد الحداثى والتخييل الرمزى على نحو يكسب المقطع الشعرى سمته الفنية ، وفى الوقت نفسه يشده إلى الحدث الواقعى فى أفق النموذجى ، بعيداً عن المباشرة والتقرير :

وردة بأقصر منها . . . بالطلقة القاتلة
وعاد إلى شجر الكستناء
ليشرب قهوته الباردة .

أما القصيدة الثانية التوأم «اللقاء الأخير فى روما» فهى كذلك مرتبة مرتبطة بالمناسبة ، ولكنها ليست معقولة إلى وتد الغرضية التقليدية المألوفة فى القصيدة الكلاسيكية ، إذ تنبئ منذ المطلع عن حرار انفعالية يتخطى بها الشاعر تلك الثرية الضاجة بالحوار والخطاب الفكرى والسياسى . فتنة ما يومية إلى توازن ما يقيمه الشاعر بين الغنائية المنفعلة والرؤى يا المتأمل ، ولكن حرارة الانفعال تكاد تقوّض دعائم مشروع هذا التوازن لذا تضجّ القصيدة بالإيقاع الوزن فى مقاطعها ، حتى ترتد إلى الشكل العمودى التقليدى فى المقطع الثالث ، مسطّعة تفعيلات الوافر فى نفسها الوزن المألوف ، ومنزماً بنظام تقفوى مضطرد ، يتألف مع الرؤى الرومانسية الضاجة بالبورج والشكوى ، لا ينفذها من بين برائن هذه الرؤية إلا الصورة غيم المألوفة القائمة فى بنائها التقليدى ، القائم على ثنائية المشبه والمشبه به :

وماذا بعد هذى الأرض ماذا
وزندك شارع ، وأنا رحيل
ثقت الأرض بحثاً عن سواها
فأسندن ، لأسندها الجليل . . الخ .

إن ما يميّز هذه القصيدة هو احتفال الشاعر بالإيقاع الصاحب وتوظيفه ، فيبدو كدقات الطبول التى تهزج بفرح يخرج من رحم الموت ، وبرؤى متفائلة تنبئ من أكثر المواقف مدعاة للتشاؤم . وعلى الرغم من الصخب الإيقاعى الواضح فإن القصيدة تحتشد بكثافة غنائية عالية ، تتجلى فى تلك المناجيات العذبة الموقعة :

صباح الخير يا ماجد
قم اقرأ سورة العائد
وحث السير .

وعلى الرغم من أن الشاعر ينخرط فى سيل من الأسئلة والتداعيات والتأملات الذاتية ، فإنه يعود إلى الخروج من شرنقة المناسبة ، ويتحول (ماجد) فى القصيدة إلى نموذج للفلسطينى الثالث ، فيستبدل بالمناجاة الذاتية نداءً طقوسياً يستحضر من خلاله أسطورة أوزيريس إيماءً لا نصّاً ، ويلجأ إلى المقاطع المدورة التى تتلاحق فيها أساليب النداء « يا غريب الدار ، يا لحم يغطى الواجها ، يا لحم الفلسطينى ، يا خبز المسيح الصلب ، يا قربان حوض الأبيض المتوسط ، يا سجادة

فلنا حق بأن نحتسى القهوة بالسّكر لا بالدم
أن نسمع أصوات يدينا وهما تستدرجان
الحجل اليكبي
إلينا ، لاسقوط الأحصنة .
ولنا حق بأن نحصى الشرايين التي تغل
بريح الشهوات المزمنة .

إن الخطاب الذي يستهل به كل مقطع من مقاطع القصيدة هو :
« أصدقائي شهدائي » ، حيث الإضافة إلى ياء المتكلم تشي بذويان
المسافة بين الذات والآخر ، وتمكس وهي الذات بكيئونها التي
لا تنفصل عن الآخرين ، وتعطى الرؤى بما بعدها الاستشراق ،
وتشدها إلى مرجعيتها الكامنة في صميم المرحلة التاريخية بمعطياتها :
ومن هنا كان انتفاء التعددية ، فالمخاطب (بكسر السّطاء)
(والمخاطب) ليس سوى تعيين لوصى واحد ، لا يتصارع ولكن
يتأمل ويستشرف ، على نحو يرتد بنا إلى خصيصة أسلوبية في القصيدة
العربية الكلاسيكية ، هي « الالتفات » ، وهي ظاهرة « البيوتية »
أيضاً . وهذا الانشغال بالهم الذاتي ، الذي يجاوز الهم الفردي إلى
آفاق جماعية يمنح القصيدة خاصيتها الغنائية الكثيفة . ولكن هذه
الغنائية تتحقق من خلال مستويات متعددة ، تقع أحياناً في أسر
الغرضية التقليدية ، التي تسم القصيدة الكلاسيكية وتكاد تتردى في
وهدة النصع والإرشاد . ولكن الشاعر لا يلبث أن يتشلهها عبر
صياغته التي تبحر فيها وراء العلاقات المألوفة :

« فإذا أنتم ذهبت أصدقائي الآن هي
وإذا أنتم ذهبت
وأقسم في سديم الجمجمة
لن أناديكم وأرثيكم
ولن أكتب عنكم كلمة » .

إن الطابع النثري المتمثل في احتشاد النهى والتعليل والأمر والشرط
والسمة الإرشادية النصحية ، كل ذلك بشكل اختراقاً للبيئة الشعرية
للقصيدة ، ولكن الضمان الوحيد الذي يحفظ للقصيدة الحد الأدنى من
شعريتها يتمثل في أمرين : الأول « الصياغة الضاحجة بالسخرية
والمفارقة » ، والثاني الإسناد المنحرف ، الذي يولد أبعاداً مجازية كثيفة
الظلال :

« وليكن هذا

النشيد

خاتم الدمع عليكم كنكم يا أصدقائي الخونة
ورثاء جاهزاً من أجلكم » .

فيها سبق تبرز النبوة الساخرة ، والمفارقة القائمة على التضاد
« أصدقائي الخونة » . وأساليب الاستفهام التي تنشال بشكل معبأ
بالاحتجاج ، تنبئ على قطبين رئيسيين : الأول ، حدثي حركي ،
يحمل معطى إيجابياً ، والثاني ، تأمل حائر ، ينتهي إلى آفاق تأملية ،
تحمل خبر قليل من اليأس والإحباط ، وعمل العموم فإن الاستفهام في
هذه القصيدة يمثل حيزاً محدوداً ، في حين تطفئ صيغة النهى بشكل
شديد الوضوح « للسبب الذي ذكرناه آنفاً » .

الوثني . . إلخ » . ثم ينتهي إلى استدعاء الأسطورة من خلال النشيد
الطقوسي :

« تجمع أيها اللحم الفلسطيني في واحد
تجمع واجمع الساعد
لتكتب سورة العائد » .

وتبدو الظاهرة الأسلوبية البارزة في هذه القصيدة متمثلة في هذا
الاستقصاء الشامل المتلاحق ، ومطاردة التفاصيل الواقعية المختبئة
في الكثافة الاستعارية ، وفي المراكمة الملحاح لكل خبايا المرحلة ،
بواقعية مفرطة في صراحتها وحدتها . وتنبئ القصيدة في معجمها
الدلالي على ثنائية السفر قرين (الحرية / الموت) . ولهذا تقوم تداعياتها
المختلفة على حقول دلالية محسورة حول الأمان والحرية والكلام
والاطمئنان . وهو إذ يفرغ من هذه التداعيات ينخرط في مرثيته
الذاتية ، إلى أن يصل إلى الخاتمة التي أشرت إليها .

وقصيدة « سنة أخرى » تعد المدخل الطبيعي للملحمة التي تشكل
المحور الرئيسي في الديوان ، ملحمة بيروت بجزئيتها : قصيدة
بيروت « وبحر النشيد المر (مديح الظل العالي) . وهي لهذا تحتشد
في هاجس الزمن بؤرة دلالية أساسية ، ومعجمها يتمحور حول عبارة
« سنة أخرى فقط » التي تتردد في القصيدة بشكل كثيف ، وتشكل
نقطة استقطاب مركزية في القصيدة ، توحي بأن ثمة شيئاً ما يلوح في
الأفق . . والاستبطان المشحون بالنبوة هو الطابع العام الذي يوشى
الحركة ، كما أن وضع الذات في مقابل الآخر أو الآخرين في موقع
استعطاف مسكون بالخوف والإشفاق من الموحيات الأساسية بالنبوة
التي تطل بشكل أكثر وضوحاً في القصيدتين التاليتين . فالخطاب
(خطاب الآخر) سمة لغوية بنائية سائدة في القصيدة ، تنكس على
النداء الذي يمثل بطبيعته ظاهرة استمهالية سكونية ، من شأنها أن
تستبطن الحركة وتستوقفها .

والتقرير الحافل بالتكرار والتماثل ، والمتفصل من خلال أداة
التعليل « لكى » ، والمكتظ بالعطف الذي يعمق السمة التراكمية
عبر العدد المتكرر في متن العبارة اللغوية « دفعة واحدة أو قبلة
واحدة » ، وتواتر القافية الملتزمة في سائر مقاطع القصيدة - كل ذلك
مؤشر يرمي إلى البناء الموحي بطبيعة الرؤى في القصيدة ، وهي رؤى
تأملية استشراقية .

وحين يتخلص الشاعر فيما بعد من التقرير يعتمد أساليب الطلب
ويتخذ منها أداة أسلوبية أساسية ، وهي عنصر يصب في مجرى
الاستبطان والتأمل والاستشراق المفضى إلى النبوة . ثمة محاولة
لاستيقاف حركة الزمن ، والاحتشاد لقراءته ، وهو ما يركز السمة
المخاضية الاحتمالية ، التي تبرز من خلال تكرار « ربما » . ويتأزر مع
هذه الظاهرة الأسلوبية ما تتميز به الصورة الشعرية من طابع مشهدي
سكوني ، يأتي في سياق التقرير ، ويستدعي تفصيلات اليومية
والمعادي والمألوف ، التي تقوم على تجاوز محكوم بعلاقة غير مؤلفة
دلالية في الظاهر ، وغترقة بلون استعارى يعمل على تغييب الدلالة
أو تلطيفها :

إلى أن يقول :

وأعطينا جداراً كي نعلق فوقه سدوم
التي انقسمت إلى عشرين مملكة .

ولا يقيم الشاعر هذه العلاقة على درامية التعدد ، وإنما تظل في إطار السرد الملحمي الحافل بالتداعيات الاستفهامية ، والمخترق بالتكرار والنشيد . لذا تظل الرؤيا مأساوية ، تنهادي في إطار غنائي جدير ، يكاد يلامس الأفق الخطابي ، ولكنه يحمل في أعطافه النبوءة . ويلون الشاعر في طريقة التعامل مع الضمائر ، فيراوح بين الخطاب والغياب ، وبين الشاهد والغائب ، والآن والتاريخي على مستوى المكان ، فيقرن بين بيروت وقرطبة ، ويتماهى الزمان في المكان ، ويتحول المكان إلى رمز للرحيل ، والرحيل بشكل هاجساً أساسياً في الديوان كله .

ومحمود درويش يمتلك طاقة متميزة في إخفاء الصبغة الشعرية على التقريري والنثري والعدا . ومن رحم هذا كله تنبثق النبوءة ، ويجمع الشاعر بين الانشغال بالهم الجماعي والانخراط في التعامل مع اللغة والقصيدة ونظام التوصيل ، وتبدو القصيدة خلاصاً وملاذاً ورمزاً للتشرد :

تكتسرت روحي ، سأرعى جثتي لتصيني الغزوات ثانية
ويسلمني الغزاة إلى القصيدة
أحمل اللغة المطيعة كالسحابة
فوق أرصفة القراءة والكتابة .

والانتقال من الآن إلى التاريخي يتم بسهولة ويسر . ومن هذا التفاعل بين الطرفين تنبثق الرؤيا التي تشكل من نسج تنافر خيوطه وتضاد . والتضاد يبرز منذ المقطع الأول في تلك التداعيات المنهمرة ، التي ساقها الشاعر في توصيفه للعلاقة بين بيروت والحدث بعناصره وأطرافه المتعددة ، فجاء المعجم حافلاً بدوال كونية الطابع ، أسطورية الملح ، تدور في قول دلالية تنتمي إلى الخصب والرحيل والعشق . وتحول بيروت إلى مساحة رمزية تغطي طوبوغرافية المرحلة التاريخية . لهذا كان العيني والمائل لونا واضحا من ألوان اللوحة في الصورة الشعرية لديه ، وكان التركيز على البعد المكان لا تحطه العين ؛ فهو يقرن بين بيروت وقرطبة باستمرار .

إن الرؤيا بفهمها التنبؤي والاستشرافي تبرز في معجم الشاعر اللغوي متمثلة في الفعل (أرى) الذي يتكرر بشكل مستمر في القصيدة . أو الفعل (شاهد) ، أو الفعل (أقرن) أو (أسأل) أو (أهذي) ؛ وكل هذه الأفعال تفضي إلى النبوءة . وثاني الرؤيا حادة ، تنمرد على الإطار الاستعاري أو الكناثي الذي تختبئ فيه :

« أرى مدناً تتوج فانحيتها / وتصدر الشهداء كي
نستورد الويسكي

وأحدث منجزات الجنس والتعذيب »

ولكن الذي يخفف من سطوة هذه الرؤيا المفجعة في صراحتها وحدتها ذلك الانحراف المقصود في سياق المقطع الذي تغزوه التداعيات ، فيبدو كما لو كان بلا رابط يربط السابق باللاحق ، في

وفيما يتعلق بالمعجم الدلالي في القصيدة فإنه يبنى على ثنائية ضدية طرفاها : الموت والعشق . والموت يأتي مقترناً بالنهي المتضمن معنى النفي والمقاومة ، والعشق يرتبط بالبحث الدؤوب ، ولكنها (أقصد بعدى هذه الثنائية) يلتقيان فيصبح الموت عملاً بمعنى العشق ، ويصبح السرد قرين الدم ؛ فهو ينبثق منه ، ويتفتق النبع من الصخرة . لذا فإن هذه الثنائية لا تنسم بالجدل والحوار ، بل تنتهي إلى التصالح والائتلاف ، على نحو يوقع الرؤية في سديم السكونية ، فتنتهي القصيدة بما بدأت به .

« قصيدة بيروت » أبواب مشرعة لرؤيا شاملة ، تمتد بالبصيرة الشعرية حتى تلامس أفق المجهول . لذا فإن الشكل الأساسي للقصيدة يقوم على التداعيات التي تنظم في إطار ملحمي درامي غنائي ، وتوضح تضاريسها تدريجياً وفق خطة بنائية محكمة ، تبدأ بالتعريف الشعري الغنائي ؛ إذ ينسج الشاعر رؤيته لها من منظور ذاتي على المستوى اللغوي على الأقل ، ثم يتدرج بعد ذلك فيضع بيروت على محك الحدث التاريخي في بعده الوجداني والإنساني والنضالي ، فيسود ضمير المتكلمين (ضمير الجماعة) بعد سيادة ضمير المتكلم المفرد ، ويظل الإطار السردى الملحمي هو الصياغة المسيطرة لغوياً . وبعد ذلك يأتي النشيد معمقاً لهذه السمة :

بيروت خيمتنا
بيروت نجمتنا

والنشيد لا يبنى عن سمة تكتيكية فحسب ، بل يوميء إلى ترسخ في بيروت وجدان جيل فلسطيني بأكمله^(٣٧) . ويأتي المقطع بالنفي المتتابع ، مؤكداً الإحباط الذي ساد التجربة التاريخية ، وأسفر عن انزوت الذي يحكم العلاقة بين الطرفين : العنصر الإنساني والعنصر المكان :

لم نعر على شبه غائمي / ولم نعر على ما يجعل السلطان شميماً .
لم نعر على ما يجعل السلطان ودياً / ولم نعر على شيء يدل
على هويتنا .

وينخرط الشاعر في النشيد والتعريف الوجداني لبيروت ، ولكنه في هذه المرة تعريف من وجهة نظر جماعية ، تمهيداً للخوض في صياغة العلاقة الثنائية بين طرفي المعادلة السالفة الذكر ؛ وهي علاقة تتعدى أفق المكان لتلتحم بمعطيات المرحلة كلها .

وهنا يستحضر الشاعر التاريخ ، معطياً للماضي أبعاداً أكثر شمولاً ومباشرة . وهو ينساق مع إغراء النزعة انفعالية التي سادت لدى شاعرين من الشعراء المعاصرين في الوطن العربي^(٣٨) : نزار قباني ومظفر النواب ، ولكن هذه النزعة تنواري حذف غلالة رمزية رقيقة ، ترفدها الأسطورة ، وتلفع بشيء من السخرية ؛ إذ يعمد الشاعر إلى العبث المقصود بالنص الفولكلوري ، الذي يستدعيه ويحققه بالرمز :

مال الظل مال على ، كسرى وبعرى

وطال الظل طال

ليسر الشجر الذي يسرو وليحملنا من الأعناق

عنقوداً من القتل بلا سبب .

نسر ما يلي :

بيروت (بحر - حرب - حبر - ربح)

فبالإضافة إلى التلاعب في بنية المفردة لتوليد إيقاع جديد ، حل نحو يقترب بالشاعر من (غواية الأرابيسك) - على حد تعبير الناقد إدوار الخراط - هناك تصميم عقل وجداني (إذا صح التعبير) ، يتمثل في هذه التعريفات المتشعبة والمتوالية في شبه تداع مدرّوس ، وفي صور تمثيلية تارة ، وبشكل تفرّيزي مباشر تارة أخرى ، للحرب والبحر والحبر والربح ليس هذا فحسب ، بل إن الشاعر يلجأ إلى استقصاء لظروف المرحلة ، ولما آلت إليه بيروت والحرب والكلمات ، وما أسفر عنه استغلال هذه الحرب في تكوين الثروات :

والربح : مشتق من الحرب التي لا تنتهي

منذ ارتدت أجسادنا المحرّات

منذ الرحلة الأولى إلى صيد الغنم

حتى بزوغ الإشتراكيين في آسيا وفي أفريقيا .

وواضح من هذا المقطع أن رؤيته هذه تنبثق من موقف أيديولوجي ، يؤكد انتحازه السابق . لذا كان هذا المقطع والمقطع الذي يليه مكتظين بالشروح ، تميزها سمة تشريعية يخفت فيها الإيقاع وتكثر فيها أدوات الربط ، والتعليل ، والمصطلحات الاقتصادية : الاقتصاد والإنتاج والمطاعم والفنادق والربح وما إلى ذلك . لكن الشاعر يعود إلى تكتيف المد المجازي اللغوي ، فيحشد التعاريف في صور تنهمر ، مازجة بين التصميم العقل المنطقي والتداعي التلقائي ، واللوحات المكتظة بالبرس والمألوف ، مؤكداً سلطان التحول الاقتصادي وسيطرته على كل ألوان النشاط في بيروت ، من خلال ترديده لعبارة دالة على هذا السلطان الجديد المتزايد :

« ملك هو الملك الجديد » .

ثم يعقب ذلك بحوارات تمثيلية ذات سمة روائية ، في « سيناريو » حكم ، مشتق من واقع الأزمة التي تعاني منها بيروت بما هي تلخيص لازمة المرحلة التاريخية برمتها :

« - إلى متى تتكاثر الأحزاب ، والطبقات قلّت يارفيق

الليل ؟

- لا أدري

ولكن ربما أقضى عليك وربما تقضى عليّ » .

ويأت بعد ذلك مقطع حوارى ضاحك بالسخرية ، يدور حول تفسير الأنوثة وينساق في حشد الصور والمشاهد ، في نزعة تمثيلية واضحة لما يجري ويعود ضمن خطة بنائية مدروسة إلى (النشيد / الأغنية) ، يلوذ به من وطأة هذا الواقع المحموم .

ومن ثنائية الذات الجماعية والأوضاع البيروتية تنبثق آفاق جديدة للرؤية في توصيف تفصيل ، فيه استحضار للتاريخي والغنائي . وبين الغنائي والخطاب تتحدّد الرؤيا المتفائلة :

حين يمتحن هذا الانحراف المفارقة الرهيبة في السياق ذاته .

وباستمرار تشكل (القصيدة / الأغنية) ملاذاً ومهرباً . وقد تجلّ ذلك فيها بعد بوضوح تام في ديوان الشاعر الأخير « هي أغنية ، هي أغنية » .

وفي إطار هذه التشكيلة المؤلفة يقتحم الشاعر السياق بالهتاف ثم بالنشيد الذي يتكرر بعد ذلك في القصيدة فيمثل تحقّقاً عينيّاً للانفلات من وطأة الرؤيا المعبرة عن الواقع ، والنشيد المتكرر يعبر أيضاً عن الارتباط الوجداني المحموم ببيروت كما أسلفت ، ولذا كان مادة صالحة للغناء ، وقد غنّاه مارسيل خليفة . وهو مقطع يستعصى على التفسير ، فالمخاطب مجهول وأسلوب التمني يلحقه الدور كما يقول المناطقة :

« ياليت لي قلبك / لأموت حين أموت » .

فعل الرغم من أن أطراف الصورة منحوتة من صميم الواقع ، فإن أسلوب الخطاب لا يترك للإفضاء المباشر والبوح العفوي مجالاً .

ومن الهتاف والنشيد يدخل الشاعر في أتون التساؤل المحموم . وهذا التساؤل تتلاحق فيه الصور المتمثلة في المشاهد اليومية ، فتزيد من حدة الموقف ، وتعمق السمة المأساوية ، فينصب الواقع في أكثر صور ضراوة : « هل تغيرت الكنيسة بعد ما خلّعوا على المطران زياً عسكرياً » . ونهمك الشاعر في سلسلة من المعادلات التي تبدو أشبه بالهذيان ، ولكنه هذيان مقنن مرسوم ، يعتمد على أسس رياضية : الجمع والطرح والنتيجة . وفي لجة الحوار الذي يعقب هذا الهذيان يكتف الشمر من إحساس التلقي بالنبوءة ، وهو حوار بين ذات متشعبة . ولكن درويش يستخدم أسلوباً جديداً في تقنية الحوار ، إذ ينحرف بالإجابة عن السؤال فتبدو أشبه بأسلوب الحكيم المعروف في البلاغة التقليدية . غير أن الشاعر يستغل هذا الأسلوب فيها يشبه اللقطة المضاعفة في التكتيك السينمائي المألوف . ولا تقتصر تقنية الحوار على هذا الأسلوب ، إذ يهيج الشاعر نهجاً تخيلياً ، فيقوم الحوار على استحضار شخصيات أدبية معروفة برمزياتها المفرطة ، وصياغاتها الشعرية التي تصب في مجال اللا معقول ، وتتعامل مع غير المعقول بمنطق المألوف ، مثل (كافكا) و (رامبو) الذي تبرز في شعره مشكلة التوصل - كحل ذلك في تمثيل لأجواء المرحلة التي تلامس أفق اللا معقول ، والتي تستعصى على الفهم ، وتبدو أشبه بالكابوس الذي يعد ملمحاً مهماً في أسلوب بعض هؤلاء الكتاب ومن ضباب هذا الاستغراق الكابوسي تنبثق رؤيا جديدة مفارقة ، تناقض رؤيته الأخرى ، الرؤية المتفائلة التي تستحضر أسطورة الانبعاث وطائر الفينيق : « وسيلدون من الشظايا / يولدون » . فالشاعر يركز على الولادة في حركة استقصائية شاملة ، تؤكد سمة الانبعاث التي تتمثل في الموت :

وسيلدون ، ويكبرون ، ويقتلون

ويولدون ، ويولدون ، ويولدون .

وهو إذ يكشف القناع في نبرة خطابية واضحة عن رؤيته يعمد إلى تقنية جديدة تتمثل فيما يشبه اللجوء إلى تفسير الأحاجي والألغاز (وما هي كذلك) ، إذ تبقى عملية التوصل من صميم هم الشاعر ، ولكن لجوءه إلى هذه المناقذ يكسر حدة المباشرة :

نحن الواقفين على خطوط النار .

أحرقنا زوارقنا ، وعانقنا بنادقنا

سنوقف هذه الأرض التي استندت إلى دمننا .

ويتكاثف الشئد متتابعاً ليلام هذه الحالة الوجدانية الجديدة ، وتتداهى حروف النفي معبرة عن الرفض ثم التقرير الواثق القائم على فلسفة التقديم والتأخير ، وتتجاوب الإيقاعات خلال التنبؤات المختلفة للموافر والبسيط والمتقارب ، والتناص القائم على التضمين ، حيث يبدو أقرب إلى الاستشهاد « ولو أنا على حجر ذبحنا » . وتنتهي القصيدة بمقطع تعريفي استشرافي لبيروت المرحلة ، في صور متراحة متداعية ، وتأتي النهاية سكونية يبدو فيها التصميم العقل شديد الوضوح :

وردة مسموعة بيروت . صوت فاصل بين الضحية والحسام

ولد أطاح بكل ألواح الوسايا

والمرابا

ثم .. نام .

وتعد قصيدة « بحر للشئد المر » امتداداً لقصيدة بيروت ، « فالبحر الذي يشكل ركناً أساسياً في رؤية الشاعر لبيروت يصبح هنا مركز الاستقطاب الدلالي ، فهو رمز للرحيل وللاتصال عن بيروت ، لتحقيق النبوة . لذا جاء البحر في مفتتح القصيدة مرتبطاً بذكرات تاريخية تربط في وجدان الشاعر ، فأيلول والحريف والبكاء كلها دوال تصب في مجرى واحد هو الرحيل . لذا جاءت عبارة « بحر لأيلول الجديد » حادة قاطعة ، تستدعي الرحيل عن الأردن بعد فترة أيلول الأسود ، وتشهد القصيدة انشطار الوعي . ويشكل فعل الكينونة محورا من محاور الاستقطاب الدلالي في النص . كذلك فإن الخطاب هو محور التعبير في القصيدة « المتكلم / المخاطب » ، وثنائية « المفرد / الجمع » ، وحيث تنقل الشاعر بين الضمائر بشكل يبدو عشوائياً ، الأمر الذي يؤكد ما أومأنا إليه من انشطار الوعي ، فهذه الضمائر جميعها تنبثق عن وعي واحد مشروخ . ولكن هذا الوعي لا يعبر عن الذات المفردة وهوها الخاصة ، بل عن الذات الجماعية . ولهذا يأتي الخطاب مركزاً على الهوية الجماعية ، ولا يأتى التصديق الذي يتتاب الوعي تعبيراً عن أزمة فردية أو فرداً على وضعية ذات بعد ذاتي ، وإنما هو تعبير عن الانقسام بين الذات والآخر على المستوى التاريخي . لهذا تتكرر عبارة :

« كم كنت وحدك » .

والرؤيا في هذه القصيدة تتضمن موقفاً مغايراً للموقف في قصيدة بيروت ، فليس ثمة استشراف للمستقبل ، وإنما امتجلاء للتجربة التاريخية ، ودعوة لمجاوزة سلبياتها ، ولهذا جاءت الظاهرة الأسلوبية ذات سمات متميزة ، فهي قائمة على المروحة بين الماضي والأمر ، ولكن الأمر هو السائد ، والأفعال المتعلقة باستكناه المستقبل ، والمتصلة بحرفي (السين وسوف) ، محدودة للغاية . ويشتمع الخطاب المسلك باللفظة الحاضرة بحضور كثيف داخل القصيدة ، وتكتيك الاسترجاع يزخر بالتداعيات المشهدية . وتكرر المقاطع المتحصورة حول النفي ، متمثلة في صيغة « لا » التي تخرج عن كونها أداة نفي لتتحول إلى عقيدة رفض يتسلك بها الشاعر في وجه معطيات المرحلة (رد فعل مباشر له) :

بيروت - لا

ظهري أمام البحر أسواراً . . لا

قد أخسر الدنيا ، نعم ،

قد أخسر الكلمات والذكرى

ولكني أقول الآن - لا .

والظرف السائد وهو « الآن » يرمي بثقله في كل اتجاه ، معبراً عن حركة مخاضية تعلن عن موقف ، كذلك يشيع فعل الكينونة صفيّاً ومثبتاً ، وتقوم تقنية إخبار على الاستجواب . وبين التقرير والسؤال والنفي القاطع والسرود والأمر والتوصيف تتشكل الرؤيا متضمنة جدل الكينونة والغناء ، البقاء والعدم :

فأما أن نكون

ولا نكون

وإذا كان ترامل الزمان والمكان هو جذر التصوير الفني في القصيدة السابقة ، فإن الزمان في تجلياته خلال المكان هو أساس الصورة فيها . ويعتمد الشاعر تقنية « السيناريو » المشهدية ، التي تتضمن إزاحة مكانية ، ولكن تظل تفصيلات المشهد الواقعي هي الأبرز في تضاريس الصورة وتأتي الإزاحة المكانية المبنية على المحور المجازي الكنائسي وسيلة للتخفيف من حدة اليروز الوصفي الواقعي للمشاهد في بعض المقاطع ، في حين يسيطر هذا المحور على بناء الصورة في مقاطع أخرى ، مخترقاً بالتفصيلات المباشرة الضاحجة بالسخرية .

« يطلق البحر الرصاص على النوافذ . يفتح العصفور أغنية مبكرة . يطير جبارنا رفأ الحمام إلى الدخان . يموت من لا يستطيع الركض في الطرقات » قلبى قطعة من برتقال يابس أهدي إلى جاري الجريدة كي يفتش عن أقاربه أهزبه غداً أمشي لأبحث عن كنوز الماء في قبو البناية . . إلخ » .

وهذا المقطع يمثل سيطرة الصورة المتقطعة من صميم المشهد الواقعي الحى ، في إطار السرد المحايد ، الذي يتكى على حدة الواقع وحرارته ويتخفف الشاعر من صرامة هذا النقل الحرفي لأبعاد اللوحة ، فيعمد إلى الإزاحة المكانية عن المركز ، معتمداً المحور الكنائسي المجازي ، دون أن يغادر حدود المكان أو الزمان :

« يدخل الطيران أفكارى ويقصفها . .

فيقتل تسع عشرة طفلة

يتوقف العصفور عن إنشاده »

وأما الاختراق الساخر للمشاهد ، الذي يعمد الشاعر من خلاله إلى تكثيف الإحساس بالفجعة في قوله :

« ينكسر الهواء على رؤوس الناس من عبء الدخان .

ولا جديد لدى المروبة » . إلخ .

ثم « الآن فالأحوال هادئة تماماً مثلها كانت . وإن الموت يأتيها بكل سلاحه الجوى والبرى والبحرى . . إلخ » .

دال ، تبدو فيه صورة الوطن راسخة شاهقة برغم كل شيء

« وأمي لم تكن إلا لأمي
أحصرتها بحر ، ذراعاها سحب يابس
ونعاسها مطر ونأي » .

وتطفي بعد ذلك تلك النغمة التحذيرية ، حيث يتوسل الشاعر
بالاستعارة سبيلاً إلى السخرية حيناً ، وإلى الرمز حيناً آخر : المعابد ،
كلاب البحر ، القضية .. إلخ .

ويأتى الشيد خاتمة طبيعية لإفعال هذه الدائرة اللولبية ، مؤكداً
محور الثبات والتحول ، ومناطق هذين القطبين الأساسيين في جدلية
الوجود والعدم . لتتحول الظروف وتبدل وتتغير ويبقى شيء واحد
سيّداً لكل التحولات ، حاضراً لا ينتابه الغياب :

ماذا تريد ، وأنت سيد روحنا
ياسيد الكينونة المتحولة ؟

ويقفل الشاعر الباب على تلك الحركة المخاضية التي أوامنا إلى أنها
مناطق التحول في الديوان ، وذلك بتقرير فكرة ثابتة ، تتمرد على إطار
الرؤيا الشعرية وتحتويها :

ما أضيق الرحلة
ما أكبر الفكرة
ما أصغر الدولة .

والمحور الثالث من محاور الديوان الذي يضم القصائد الثلاث
الأخيرة « تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر
الأبيض المتوسط » ، و« كلوا من رغيفي » ، و« يطير الحمام » - كتب
في أغلب الظن في المرحلة التي شهدت الفتنة بعد الرحيل عن بيروت ،
ولذلك نحس بانكسار في صوت الشاعر ، ويشرح صمق يوشى
نبراته ، وتخفى تلك الحوارات المحتشدة بالتحدي والتفاؤل ، وتخفى
تلك العلاقة الحميمة التي تربط الشاعر بالمكان ، ويحمل محلها
الإحساس بالتيه والضياع ، وتكرر لفظة الانكسار مرتبطة بالزمان
والمكان ، وتطفي مشاعر اليأس والحزن ، وتخفى تلك الجدلية المارة
بين الذات والموضوع ، فتأتي مقاطع القصيدة متمحورة حول ضمير
المتكلم (أنا ، نحن) ، وتتوارى تلك النزعة المتحدية المتمثلة كبرياء
وشموخاً ، لقد فقدت الأشياء معانيها ، ولم يعد أمام الشاعر
إلا مواجهة الواقع :

علينا أن نفنى لانكسار البحر فينا
أو لقتلانا على مرأى من البحر
وأن نرتدى الملح ، وأن نمضي إلى كل الموانئ
قبل أن يمتصنا النسيان .

ويؤكد الإحساس بالضياع من خلال نفى العلاقة بالمكان ،
والرحيل المستمر ، والعدم المتمثل في استخدام اللون « الأبيض »
والموت وهاجس الانتهاء . وكل ذلك تنبجس منه ظواهر أسلوبية

وتبرز من خلال هذه اللوحات المشهدة مواقف سياسية ذات طابع
مباشر في إطار تقنية يفتح فيها النص انفتاحاً محسوباً على معطيات
المرحلة بكل آفاقها .

والمشاهد التي تشكل أساساً لفلسفة التصوير في القصيدة تأت
متواشجة مع البوح السردى والتوصيف المباشر وغير المباشر التمثيل
والكنائي ، مع استدعاء التاريخي وغير التاريخي « الاستعماري
والخطاب :

« هرايا نحن ، لا أفنى يغطينا ولا قبر يوارينا » .

كل ذلك يتم في لغة مزجحة كثيفة ، لا تدع للقارئ مجالاً لالتقاط
أنفاسه . وتأتي عناوين المقاطع المشهدة دالة على اقتران الزمان
بالمكان .

« بيروت / فجراً - بيروت / ظهراً - مساءً / فوق بيروت -
بيروت / ليلاً - بيروت / ليلاً - بيروت / ليلاً - بيروت / ليلاً -
بيروت / ليلاً - بيروت / ليلاً - بيروت / ليلاً » ويتكرر هذا العنوان
كثيراً في دلالة ظاهرة ، كما يعتمد الشاعر على العبث بالترتيب المألوف
للزمان في حركة مقصودة ، تمنح المشاهد خاصية التداعي .

ويكرر الشاعر عبارة « الشاعر التضحيت قصيدته فمأساً » سرات
عدة « معبراً عن مجاوزة الواقع وكثافته لكل أشكال التعبير . ويصبح
موت الشاعر هو التعبير للقصيدة أو اللغة الحقيقية للشاعر ، فيذكر
اسم سمير درويش ، وخليل حاوي الذي ينشد الحرية عن طريق
الموت :

« وخليل حاوي لا يريد الموت رغماً عنه
يصفى لموجته الخصوصية
موت وحرية » .

وتبرز خصوصية المكان علماً على المرحلة في أقصى فجائعتها
درامية ، ويتكرر الاسم في تداعيات ملحاح : صبرا فتاة نائمة ، صبرا
بقايا الكف في جسد قتيل ، صبرا ومايش الجنود الراحلون من
الجليل ، صبرا تغنى نصفها المفقود بين البحر والحرب الأخيرة ، صبرا
تغنى صدرها العاري بأغنية الوداع ، صبرا ، وصبرا ، وصبرا
صبرا ، وهكذا في مشاهد صورية متتالية ، تخرج بين المجازي والتمثيل
والواقعي .. إلخ .

« وصبرا - لا أحد
صبرا - هوية عصرنا حتى الأبد .. »

ثم ينتقل من محدودية المكان إلى الوطن العام ، ثم يعود إلى ما بدأ به
في حركة دائرية ، بعد هذا المد التصاعدي العنيف في بناء القصيدة ،
ليسط رؤاه مخاطباً أهل لبنان ، مودعاً لهم ، مستحضراً صورة البحر
رمز الرحيل ، مقبياً ذلك الحوار بين الذات الجماعية في مساءة حمية
بين شطريها المنقسمين من خلال الاستجابات الكثيف المكتظ بالصور
مع استحضار الأسطورة - الملحمة « ملحمة الأودية » التي ترمز إلى
الرحيل والته . ويظل البحر محوراً تعبيريّاً أساسياً في القصيدة .
وتسيطر النبرة البوحية الاحترافية ، المظلمة بتلك الأشات المجتمعات
من ألوان التعبير ، في بنية صامدة مدهشة ، وفي تشكيل أسطوري

ويصل لينال المغفرة .

وهكذا يرتد الشاعر إلى رؤية عدمية متشائمة ، هي حصاد تأمل الطويل في الواقع المر ، ومخديقه المستمر في الأوضاع البائسة ، التي آلت إليها الثورة بعد الرحيل من بيروت . وتنتهي القصيدة إلى حركة دائرية يبطئ فيها الإيقاع ، ويخفت الاحتدام ، ويصبح البوح الغنائي سيد الموقف ، والمفارقة المكتظة بالسخرية وسيلته وأداته !

وتندرج باقي القصائد في هذا الإطار التاملي المنكفي ، ونحل المقاطع المعنوية ، التي يطن عليها المد الغنائي ، محل تلك التوليفة المتكاثفة في قصائده الطويلة ، فيتوارى الدرامي لصالح التأمل واليوحي .

٣

والآن ، بعد هذه الوقفة مع الديوان ، نستطيع أن نتلمس مناحي التفرد والخصوصية في رؤيا الشاعر المتحققة تشكيمياً في نصوصه . وهذه الخصوصية لا تكمن في اصطناع أدوات جديدة مغايرة لما هو سائد في شعر الحداثة ، ولكن في طريقة توظيف هذه الأدوات واستنطاقها . وتركيز الشاعر على اللغة لا يمنحه خاصية التفرد ، لأن الحركة الشعرية الحديثة أولت اللغة جل عنايتها ، ولكن أسلوبه في استغلال الإيجامات الكامنة فيها ، وصياغاته الجديدة المتميزة ، هي مناط هذه الخصوصية .

ولعل من أبرز الخصائص المتميزة للشاعر سيطرة التشبيد بما هو ظاهرة تكتيكية بارزة ، ليس في مقطوعاته القصيرة فحسب ، بل في مطولاته كذلك . وهذه الخاصية ترجع إلى تأثر الشاعر بأسلوب التوراة . وقد سبق أن اتضح هذا في (مزاميره) : وهو يقول عن ذلك « وأنا شخصياً أشعر بأن تأثير اللغة العبرية هل قادم من منطقة بعيدة في التاريخ ، هي منطقة التوراة . أنا لا أحشر التوراة بما هي الأثر الأدبي ، وإن كنت أرفضها كتعاليم ، لأن فيها فصلاً مغرقة في العنصرية . أما من الناحية الأخرى فتحتوي التوراة على صفحات مشرقة مغرقة في الشعرية والبناء الأسطوري والمحمي » (٣٩) .

كذلك فإن صياغاته اللغوية المعتمدة على إيقاع الحروف ، بتشكيل المادة اللغوية عن طريق إعادة المفردة الواحدة ومشتقاتها في سياق متماثل ، يعتمد على التوليد اللفظي وعلى التقابل والتناقض وتنجير المفارقة والعبث اللفظي والمعادلات التي يُشكلها الشاعر على نسق المعادلات الرياضية ، والجمع بين أشنات الجمع ، وإقامة علاقات جديدة بين المفردات . والتركيز الحاد على الاستعارة المفاجئة والصادمة ، وتكثيف المجاز اللغوي والجمع في الصورة بين الحسيات والمعنويات بعيداً عن الاستشرافات الباطنية التي نجدها عند أدونيس ، وعن توليد الصور التجريدية المتلاحقة ، فصوره تحمل الخاصية المشهدية المخترقة بالمجاز بشكل يبعدها عن الضبابية ، إنه يجمع في الصورة بين طابع التداعي واليقظة التي تجعل من معطيات كلمة واحدة عنصراً هو من صميم المشهد الواقعي ، كما سبق أن أشرت في صلب الدراسة .

وال تكرار (٣٩) اللاف في قصائد الديوان بما هو خاصية لغوية ، لا ينفصل عن تلك الظاهرة البنائية ، التي تأتي في سياق البناء الواعي للتداعيات ، وتعبر عن الاحتدام الداخلي ، وتخدم المد الإيقاعي ؛

واضحة ، تتمثل في الالمبالاة التي يوحى بها استخدام الفعل « ليكن » ، وتكراره بكثافة عالية ، وتكرار النفي المتعلق بالمكان « لا شيء بعيد الروح في هذا المكان » ، والإحاح على ضميره « نحن » ملحوظة ، حيث يسند إليه النفي المتكرر ، والتساؤلات الحائرة ، والصورة التمثيلية التي تصور الحال ، واستخدام الحروف في بدايات المقاطع في إطار من الإسهام المتعمد ، الذي ينسحب على الموقف برمته فيغذي الإحساس بالعدمية والضياع :

« ألف . باء . ياء »

أو الانتقال من البداية إلى الخاتمة كما يوحى ترتيب هذه الحروف :

« ألف . دال وياه »

قد دخلنا

والصورة التمثيلية التي تعتمد على التشبيه موحية بما يشغل الشاعر من محاولة للتأمل :

« كيف كنا نقضم الأرض »

كما يقضم طفل حبة الخوخ

ويرميها كما يرمى المساء

في ثياب الزائفة »

والصور المشهدية التخيلية في تتابع تراكمي . كذلك تكرار عبارة « ما شأن أنا » ، واستحضار الأساطير الإغريقية المرتبطة بالبحر ، بإيماء موحية « البحر الذي أغرق الإغريق » والانشغال في توصيف المكان والبحر . أما المكان الذي ينخرط في توصيفه في تكرار مقصود فينبئ عن توفيق الارتباط بهذا المكان الذي يتناهى بعد الرحيل :

المكان الرائحة / المكان الشهوات الجارحة / المكان المرض الأول

المكان الفاتحة / المكان السنة الأولى / المكان الشيء في رحلته متى إلى .

المكان الأرض والتاريخ / لا شيء يضيء الاسم في هذا المكان .

وهو إذ يفرغ المكان من دلالاته كلها يعرج على البحر رمز الرحيل ، في محاولة لشحنه بدلالات الضياع . ولهذا يتحول البحر إلى دال رئيس في القصيدة ، يتمتع بحضور كثيف ، وإذ تتساوى الأمكنة ، يصبح البحر رمزاً للضياع ، يصبح الزمن صنو الفناء :

حين نعتاد الرحيل مرة

تصبح كل الأزمنة

لحظة للقتل .

وتبرز النزعة الانتقادية التي تسمى إلى الحدث الواقعي في مأساويته . يتمثل ذلك في تكرار الشاعر لعبارة : « نحن ما نحن عليه » ، وفي قوله :

« نحن من صرنا ... لمن ؟

فارس يغمد في صدر أخيه خنجرًا باسم الوطن

« قالت امرأة لجندى قبيح الوجه :

خذنى للركام وفضى

لأصير أحلى »

وأما التناص في الديوان فيظهر بأشكال متعددة ، حيث يتقاطع مع الاستدعاء الأسطوري والتضمين ، والاستشهاد ، وتفجير السياق باللمحة الساحرة ، وتعميق التناقض ، وهذا التناص يأتي بشكل مقتطفات نصية يُعَبِّثُ بسياقها لتشحن التوتر أو تفجر السخرية « أبطلا ظمى ، وساق غزالة » ، أو في شكل مقطع يتردد كالتزام بين الحين والآخر ، مختزلاً دلالات متعددة « ليت الفنى حجر » ، أو في سياق النشيد ، تكثيفا للسمة الطقسية فيه .

ولعل طريقة توظيف الاستفهام في شعر محمود درويش تعد من أهم ملامح الخصوصية عنده ؛ فالأسئلة المتراكمة والمتلاحقة في قصائد الديوان ليست مجرد تعبير عن الدهشة أو الاستنكار ، أو مجرد استنفاذ للقصيدة من أصفاد الوتيرة الواحدة ؛ أو مصادرة الظلال الهادئة التي تثيرها الصورة ، بل هي سمة أساسية في تقنية التداعي ، توظف بأشكال متعددة . ويجمع الشاعر بين مختلف أشكال الاستفهام في توظيفات متعددة ؛ « فهو رفض لثبات الأشياء ؛ وهو سمة تناقضية ؛ وهو كشف عما تنطوي عليه المرحلة من مفارقة لا تتضح إلا بالسؤال ؛ فالتساؤل في أرفع أشكاله محاولة صياغة جديدة لمعرفة متناثرة مبددة عن العالم والأشياء ؛ وهو مجاوزة لإجابات قديمة سهلة ؛ وهو ينقل المتلقي من حالة الهدوء والاطمئنان إلى حالة الإثارة والشك في تماسك الأشياء . ويأتي التساؤل مبطناً بالسخرية والاستفهام ، وبدلاً من الإجابة وغموض الواقع وتداخله وتعبده . والتساؤل إجابة موحية متعددة السطوح »^(١٠) .

وتتجلى خصوصية التشكيل عند محمود درويش في نسجه للحدث على محوري الغياب والحضور ، والإظلام والإضاءة ، حيث ينثر جزئياته ويشتها فلا تبدو ذات سياق متصل ، ثم يخترقها بالصور والنشيد والحوار والنثريات غير المتجانسة ؛ إذ يعتمد إلى تغيب المتن الحدثي وتفتيته ومجاوزته ، ثم العمل على تركيز إشاراته وضمها إلى عناصر تقريرية وخطابية ، وغنائية وهذا التكتيك قديم في دواوينه السابقة . وقد أشار إليه أكثر من دارس ، ولكن الجديد في هذا الديوان هو نسج الحدث من خلال التفصيلات المشهدة والمُدجَّجة ، ثم تغييبه في لغة من التوليفات المتعددة ، التي تشكل القوام الملحمي لقصائده .

وبعد ، فإنه ليس بمقدور المدارس المحكوم بحيز محدد أن يلم بخصائص الرؤيا والتشكيل عند شاعر كمحمود درويش ، ولكنها الحيلولة الظاهرة في النسيج الكلى ، حاولت الإشارة إليها من خلال الدراسة النصية ، ثم تركيزها في ختامها ؛ فعالم درويش من الاتساع بحيث يحتاج إلى توفّر ودأب لا نهية المساحة المقررة ، ولا الوقت المثالي .

ونجح النشيد سمته الطقسية . وليس من شك في أن التكرار عند محمود درويش ؛ فضلاً عن كونه أداة إيقاعية متميزة ، يحقق خاصية الانخراط في الحلم والاستبطان ، وتكثيف الصور في بؤرة دلالية واحدة ؛ يتوالد خلالها كثير من الصور في لقطات مضاعفة ، ملحّة على إجماع مقصود ، مفجّرة لها في دائرة إيحائية واسعة . والصور لدى محمود درويش ذات تراكم (ضدية وتفاعلية وتوالدية) ؛ بمعنى أنها تحتوي على عناصر متضادة في سياق متناقض ؛ يوصىء إلى هذه الطبيعة الظرفية السائدة في المرحلة ، وتتفاعل عناصر الصورة لتفرش ظلالاً إيحائية عمدة ، وتتواصل عبر التكرار ، منحدره من صلب المشهد . وإن ما تراءى للبعض من أن قصيدة « بحر للنشيد المر » تشتمل على صور مكررة لها نظائرها في شعر نزار قباني ومظفر النواب وسعيد عقل وأحمد فؤاد نجم إنما ناجم عن الطبيعة التوالدية التي تنسج بها الصورة ويحققها التكرار .

ويتضمن استخدام الأسطورة لدى محمود درويش تنويعات متعددة ؛ تسهم في فتح النص على آفاق إيحائية رحبة ، ويتم ذلك بأشكال متعددة ، كتدريج نص طقوس تتضمنه الأسطورة الأصلية ، على نحو ما أشرت إليه فيما يتعلق بأسطورة أوزيريس ، وذلك بعد تحريف هذا النص بما يتناسب والسياق الكلي للقصيدة ؛ تجمع واجمع الساعد ؛ أو الإشارة المبهمة ، كما هي الحال بالنسبة للمحمة الأوديسا ، التي أشار إليها الشاعر كثيراً في هذا الديوان ، لعلقتها بالتيه والرحيل . وقد تنوعت إشاراته أيضاً ، فكان يذكرها بالاسم حيناً ، وحيناً آخر يوصىء إليها على نحو خفي ، وأحياناً يصنع أسطوره الخاصة عن طريق تضخيم النسب ، وتكبير الحجم ، وشحذها بعناصر أسطورية ، وأحياناً بتوسيع رقعة الكناية ، كما يتضح من استخدامه لأسطورة الفجر ، أو بشحن التفصيلات المتناثرة بومضات أسطورية ، أو بتقرير المعنى الذي توحي به الأسطورة الأصلية « وسبولدون ، ويكبرون ، ويقتلون ، ويولدون » ؛ مع فرش الإيحاء الأسطوري في أبعاد متعددة الظلال ، ومن خلال الصورة التي يبنينا أسطورياً ، تتحرك العناصر حركة حرة ، تحمل ملامح أسطورية « بحر صاعد نحو الجبال / غزالة مذبوحة بجناح دوري . . » إلخ .

واستدعاء الشخصيات لدى محمود درويش لا يقتصر على التاريخية منها ، بل يتسع ليشمل المعاصرة الأدبية والسياسية والأسطورية ، العربية والأجنبية ، والأحياء والأموات . وتأتي هذه الشخصيات لتنشر ظلالاً من التوتر يحقن النصوص بمدلولات جديدة ذات طابع مفارقة ، يؤكد السمة الدرامية .

واستخدام الصورة الشبقية الجنسية لدى درويش إنما جاء ليعمّق المفارقة ؛ فالجنس قرين الحياة ؛ ولهذا فإنه يأتي في سياق الجدل بين ثنائية الوجود والعدم ، والموت والحياة :

« لولا صهيل الجنس في ساقيك يا « جيم » الجنون

والموت يأتيك بكل سلاحه الجوى والبرى والبحرى » .

وتأتي الصورة الشبقية مؤكدة للفاجعة ، ومكثفة لأجواء الرعب المأساوي ، الذي يكتنف كل شيء . ويجمع بين الأشتات المتناقضة ، التي تسلم المرحلة برمتها :

الهوامش

- (١) محمود درويش ، حصار لمذبح البحر ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، عمان - الأردن سنة ١٩٨٦ ، ويقع الديوان في مائتين وثلاثين صفحة ، ويحتوي على أربع عشرة قصيدة .
- (٢) راجع : عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة سنة ١٩٧٣ ومداخل إلى علم الجمال الأبي ، دار الثقافة ، القاهرة سنة ١٩٧٨ .
- (٣) عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت (د . ت) ص ٥٧ .
- (٤) من موضوعات الشعر منذ القدم اعتبار الشاعر وصفاً في حالة انجذاب تصوري ، لذلك فإنه يرى ما لا يراه غيره ، وكثير من الشعر الأخلاقي في المصور الوسطى الأوروبية كان يصاغ في شكل رؤيا يراها الشاعر . وكانت الرؤيا بمثابة إطار اصطلاحى للشعر في فرنسا وإنجلترا عند التصدي لمعالجة الحب الرفيع . والرؤيا الصادقة أول طريق لكشف الغيب ، وهما نشأت نظرية الأحلام التي قال بها المتكلمون والفلاسفة .
- راجع : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، بيروت سنة ١٩٧٩ مادة (رؤيا) والموسوعة العربية الميسرة ، ط ٢ بيروت سنة ١٩٧٩ ص ٩٠٣ .
- وجاء في لسان العرب أن الرؤيا النظر بالعين والقلب ، وكذلك في القاموس المحيط ، وتاج العروس (فصل الرأه باب الواو) .
- ويرى سيد قطب في ظلال القرآن أن حواجز الزمان والمكان هي التي تحول بين المخلوق البشري ورؤية ما نسميه الماضي والمستقبل أو الحاضر المحجوب ، إذ يحجب عنا حامل الزمان ، كما يحجب الحاضر البعيد عنا حامل المكان ، وأن حاسة ما في الإنسان لا تعرف لها كنها ، تستيقظ أو تنقوى في بعض الأحيان ، فيغلب على حاجر الزمان ، وترى ما وراءه في صورة مبهمه ، ليست علماً ولكنها استشفاف ، كالذي يقع في اليقظة لبعض الناس ، وفي الرؤيا ، فيتغلب على حاجر المكان أو حاجر الزمان أو هما معاً في بعض الأحيان .
- سيد قطب - في ظلال القرآن - ٤ ، دار الشروق ، سنة ١٩٧٢ .
- (٥) صلاح عبد الصبور : تمهيد في الشعر ، فصول أكتوبر سنة ١٩٨١ ص ١٨ .
- (٦) في حوار أجراه مفيد فوزي مع الشاعر . مجلة الدوحة ، قطر ، العدد ١٢٠ ديسمبر كانون الأول سنة ١٩٨٥ ص ٥ .
- (٧) محمود درويش : أنقلونا من هذا الحب القاسي ، مجلة الآداب ، بيروت آب سنة ١٩٦٩ ص ٥ .
- (٨) سلس الحضراء الجبوش : الشعر العربي المعاصر - الرؤيا والموقف ، مجلة الأعلام العراقية ، بغداد ، العدد السادس ، حزيران سنة ١٩٨٦ ، ص ١١ .
- (٩) محمود درويش ، مجلة الآداب في أيلول سنة ١٩٧٠ .
- (١٠) محمود أمين العالم : وقائع الندوة التي عقدت في أثينا القاهرة مساء الثلاثاء الأخير من شهر ابريل سنة ١٩٨٧ حول ديوان الشاعر هيفى مطر ، أنت واحدا . وهي أحضروك أنتشرت ، واشترك فيها محمود العالم وعبد المنعم تليمة وصبرى حافظ وقد نشرت وقائع هذه الندوة في اليوم الثقافي (العدد ٥١٠٥) الدمام ، المملكة العربية السعودية ، بتاريخ ٧ يونيو سنة ١٩٨٧ .
- (١١) راجع : عبد العزيز المغالط : أزمة القصيدة العربية (مشروع تساؤل) ، دار الآداب البيروتية ، ط ١ سنة ١٩٨٥ ص ٧٠ .
- (١٢) فيما يتعلق بمقولة الحلم المتحرك راجع : منير العكش ، أسئلة الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (د . ت) ، بيروت ، ص ١٢ ، ١٥ ، وما بعدها .
- (١٣) لمزيد من تعرف نزعة البيان التصويرية وتأثره بأصحاب هذه المدرسة يمكن

(٣٨) يرى الشاعر عز الدين المناصرة أن محمود درويش قد تأثر في قصيدته «مديح الظل العال» بهجائيات مظفر النواب ونزار قباني للواقع العربي المعاصرة ،

ومن الواضح أن محمود درويش قد صاغ هذه الهجائيات بأسلوب أكثر خفاء ولميزاً هل نحو يجعلنا نخلف مع الشاعر في توصيفه لشكل هذه التأثير .

(٣٩) استعرض شفيح السيد أهم أخراض التكرار في الشعر العربي الحديث ،

ولكنه لم يدرس لشعر محمود درويش وكثير مما ذكره في شعر درويش بالإضافة إلى ألوان من التوظيفات لم يذكرها ، وقد أشرت إليها في صلب

الدراسة . التكرار في الشعر الحديث) مجلة إبداع ، القاهرة ، يونيو سنة ١٩٨٤ .

(٤٠) استوفى غم . بدوى ألوان التوظيف المختلفة للاستفهام ، مستعرضاً لها في

شبه استفهام ، وذلك في أثناء دراسته لديوان الشاعر الفلسطيني أحمد

دحيور ، في مقاله المنشور في العدد الخاص بقضايا الشعر العربي ، فصول المجلد الأول ، العدد الرابع ، يوليو سنة ١٩٨١ ، ص ٢٤٩ - ٢٥٣ .

(٣٦) جابر عصفور : أقتة الشعر المعاصر ، فصول المجلد الأول ، العدد الرابع ، ص ١٢٣ - ١٤٨ .

(٣٧) يقول الشاعر عن بيروت في لقاء معه أجرتة مجلة الجيل :

«جزء كبير من أبناء جيلنا تم تكوينه سيكولوجياً وثقافياً في بيروت ، ولذلك فإن التعامل العاطفي مع بيروت ليس تعاملاً عادياً . . لكن أكثر ما يثيرني الآن من بيروت في هذه المرحلة هو مجرد اسم بيروت ؛ لأنني أشعر أن هذا الاسم الآن هو سكن يشقى إلى نصفين ، ويرس إلى الشارع بجزء من حياته العامة كشخص ينتمى إلى الثورة الفلسطينية بكل مراحل تطورها ، وكشاعر أيضاً قدم أحسن ما في عمره وأنتج أحسن ما أنتجه في بيروت ، ويقدر كبير بفضلها أيضاً ، لأن بيروت من المدن القليلة الموحية بالثورة»

ومن صعوبة الكلام عن بيروت هو عدم قابليتها للتفسير ، وكيف بيروت مدينة غامضة لا يعرف أحد لماذا يحبها . بيروت ستبقى عمراً صديلاً في التأتأة عن جمالها الغامض ، وعن وجمها ، دون أن نعرف لماذا أحبها ، ولماذا أحبنا ؛ نحررنا فيها ونحررت فيها . مجلة الجيل ، عدد نوفمبر سنة ١٩٦٨ .



الحلم والكيمياء والكتابة

قراءة في ديوان

”أنت واحد ها

وهي أعضاؤك انتثرن“

للشاعر محمد عفيفي مطر

شاكراً عبد الحميد

ربما كان الشعر هو أكثر الأشكال الأدبية إمكانية في التعبير عن أعمق التجارب الإنسانية ؛ وربما كان هو الوسيلة الأكثر فاعلية في التعبير عن الأحلام والانفعالات والمواجس في وعي الإنسان ولا وعيه، وعن تاريخ هذا الوعي أو اللاوعي ، الذي يتخلق في أعماق النفس الإنسانية خلال تفاعلها مع الحياة . إن إمكانات الإنسان تتمثل في شكل دوافع تسمى إلى التحقق من خلال أشكال معينة من النشاط ؛ وهذه الأشكال تحمل الطاقات التي تكون كامنة عند المستوى الأعمق من الوعي ، ويتم التعبير عنها بما هي صور وأنماط رمزية للرؤى والنشاط السلوكي . إنها تبدأ عند المستوى الداخلي ، مستوى الحلم ، ثم تتحرك خارجة منه ، متخذة شكل النشاط الخارجي (١) .

إن الشعر هنا - مثلاً - يصبح هو التعبير الخارجي الذي يحاول أن يتفق مع الدافع الداخلي للنمو والتغير والتحقق . ومع دوافع الشاعر المختلفة . إن الشاعر المبدع يتحرك هنا في حرية بين عالمه الداخلي وعالمه الخارجي ، كما أنه يكون قادراً على تحويل عالمه الداخلي إلى أعمال خارجية متبلورة وصلبة وراسخة ، ثم إنه يستطيع أن يخرج من شروط التبلور والصلابة والرسوخ الخارجية ، التي قد تحد من حريته إلى حين ، وأن يعود معانقاً عالمه الباطن ، مستكشفاً إياه مرة أخرى ، وهكذا في حركة دينامية دائمة ومتجددة . إزاء عالم يتسم بالخصوبة والثراء ، مثل عالم محمد عفيفي مطر الشعري ، يجد المرء لزماً عليه أن يجدد المنطلقات الأساسية التي سوف يتكئ عليها وهو يتحدث عن هذا العالم الشعري ، حتى لا يضيع في خضم هذا البحر الشعري المتلاطم الهائج العنيف ، ولا تفوح أقدامه في رماله المتحركة . وفي البداية سوف نحدد المكونات التي نعتقد أنها تشكل أهم معالم رؤية هذا الشاعر الشعرية في هذا الديوان الذي نتحدث عنه ، وفي كثير من أعماله الأخرى والمحاور الأساسية لعالمه ، على النحو التالي :

١ - محور الحلم وما يرتبط به من رؤى وتصورات وخلفيات ثقافية إشراقية في المقام الأول ، تمتد بجذورها فتضرب في أعماق الأفكار الهرمسية الفرعونية القديمة والإغريقية والأفلاطونية المحدثة والتصوف الإسلامي ، وبصفة خاصة أفكار ابن عربي والنقري والسهروردي والحلاج وغيرهم ، وكذلك الغنوصية العرفانية المسيحية ، أو - باختصار - نظرية الفيض بتجلياتها وصورها المختلفة .

٢ - محور السيمياء العربية ، أو الكيمياء القديمة ، أو نظرية تحويل المعادن الأدنى إلى معادن نادرة نفيسة ؛ هذه النزعة التي تتجلى في كتابات أحسن بن الهيثم ، وجابر بن حيان ، وخالد بن يزيد ،

• محمد عفيفي مطر : أنت واحد ها وهي أعضاؤك انتثرن . العراق ، ١٩٨٦ .

وجعفر الصادق ، وغيرهم . هذا التراث أبعاده الفلسفية والنفسية ، كما أن له ارتباطاته الشديدة بعالم الحلم وبعاءد الشعر ، وله - كذلك - جذوره وارتباطاته بالفلسفة الطبيعية اليونانية القديمة ، وبالسيمياء العربية ؛ وهو ما ستحاول هذه الدراسة توضيحه .

٣ - محور الكتابة الخاص بعالم يتجاوز حدود الحروف والأصوات ليصل إلى مشارف الفكر والعقيدة ، ويجاوزها إلى عوالم الوجدان والسلوك ، ثم التأثير الواضح الكبير في التاريخ الخاص والعام .

٤ - محور الواقع (الحاضر) ومحور التاريخ التراثي (الماضي) ، وارتباط هذين المحورين بما هو قادم (المستقبل) ، وكذلك

وبدأ من ديوانه «من دفتر الصمت» ١٩٦٨ حتى ديوانه الأخير الذي نتحدث عنه ١٩٨٦^(٥)، وكذلك في الأعمال الشعرية المختلفة التي لم تجمع بعد في شكل دواوين - عبر كل هذه الأعمال كان الحلم، سواء كان حلم يقظة أو حلم نوم أو حلمًا رمزيًا إنسانيًا قوميًا خاصًا بأمال مفتقدة يرتجى تحقيقها، هو أحد المحاور الأساسية لعالم هذا الشاعر. لكن الحلم في ديوان «أنت واحدها وهي أعضاؤك انتشرت» لا يأخذ شكل البارقة أو التهويم أو اللمعة السريعة، أو أحد مكونات اللوحة (كما كان يحدث في أغلب الأحيان في كثير من قصائد الدواوين السابقة على هذا الديوان). إنه يتحول هنا، وفي حالات كثيرة، إلى لوحة مكتملة، أو قصة مكتملة، أو مشهد كامل التفصيلات، يسترعى على إطار القصيدة كله، ويسيطر على ما عداه. إن الحلم هنا يكون له وجوده المستتر المضمحل الضمني في النصف الأول من الديوان، ثم يكون له وجوده الواضح المعلن الصريح في النصف الثاني من الديوان. ومن هنا يصنع الشاعر للنصف الثاني من الديوان عنوانًا لافتًا هو «أول الحلم آخر الحلم». وخلال ذلك يكون فعل الحلم مشابهاً لفعل الحياة ولكل أنشطة الحياة الدورية التي تمر عبر دورة التمهيد للإحساء فالتمهيج فالحمود. الحلم له دورة ذات حلقات من الطفولة فالتمهيج فالحمود والنهاية؛ وكذلك فعل الحياة: طفولة فهاجعة فرجولة فكهولة؛ وكذلك أفعال الحب والجنس والحرب والإحترق ونشاط الكتابة الإبداعية وكل الأنشطة الصهرية التحويلية المشابهة. ومن هذا العنوان نطلق الآن فتحدث عن المكونات الأساسية المتفاعلة لمشهد الحلم: أول الحلم أو الطفولة - الحلم ذاته أو تفجيره - آخر الحلم.

١ - ١ طقوس ولادة الحلم

أول الحلم عادة هو وقت الغروب، عند هجوع الكائنات، وانتهاء العمل، والعودة إلى البيت، ودخول الشمس في مكمنها، وهجرة الطيور اليومية عائدة إلى أوكارها، وظهور الأصوات الليلية وغياب الأصوات النهارية. ومع صعوبة الفصل بين مكونات الحلم المختلفة، من حيث بداياته الممهدة له، وحالاته، ثم ختامه ونهاياته، فإن الاهتمام ببداية الحلم ونهايته هنا ليس اهتماماً مباشراً بالحلم في ذاته؛ إنه اهتمام بالحالة المولدة له، السابقة عليه (بدايات الحلم)، ثم اهتمام بالحالة التالية له، المناقضة لطبيعته، المعاكسة لجوهره، لكنها الكاشفة لحالاته، والمظهرة لتألفاته. وهذه العوامل غير منفصلة، خصوصاً في الأعمال الإبداعية السريالية أو الحلمية؛ فكما وأن الحلم يحتوى على بقايا نهارية، فإن الواقع يحتوى أيضاً على بقايا ليلية؛ حل عناصره من الحلم، يحاول السرياليون تفصيلها وتكميلها في حالة اليقظة^(٦).

وأعلنت ميثاق الإقامة بالرحيل، هي الجملة الشعرية الأولى في الديوان؛ وهي الجملة التي يمكن أن تكون كاشفة لكثير مما سيأتى بعدها؛ فالشاعر أعلن ميثاق إقامته من خلال رحيله، فإقامته تتم من خلال رحيله.

إن الرحيل هنا قد يعنى السفر في رحلة البحث عن الذات وعن المعرفة، وقد يعنى الحركة من موضع إلى آخر، وقد يعنى مفارقة عالم الحواس إلى عالم الرؤى والنوم والأحلام؛ ذلك العالم الذي ارتحل الشاعر إليه، مقسماً على ولائه له، والتزامه به، وإقامته فيه. وخلال

ارتباط هذا المحور في مجمله بالمحاور الثلاثة السابقة (الحلم - السيمياء - الكتابة).

كثيراً ما اتهم عفيفى مطر بالإغراب والغموض. وقد وصفت الناقدة «فريال غزل» شعر مطر بأنه «يمثل قمة الغموض في الإنتاج الشعري العربي»؛ لكنها أضافت أن «الغموض بالنسبة للشعر، كالشعر بالنسبة للغة»؛ فكثير من النصوص الفلسفية والصوفية تتسم بالغموض. ونحن لا ننظرها جانباً، ولا نسقطها من حسابنا، لأنها غامضة؛ فالغموض يكاد يكون سمة النصوص الباقية لا الزائدة^(٧). هنا لم ننظر الناقدة إلى غموض شعر عفيفى مطر بوصفه عيباً أو أزمة تتعلق به، بل بوصفه مشكلة خاصة بالقراءة؛ الشعر هنا نص مقدس جامع بالرموز، مؤثر بالإحساءات؛ وعلى الناقد أو القارئ فك مغاليقه حتى يتواصل معه. وقد وصف الناقد «عل عشري زايد» «عفيفى مطر» بأنه واحد من الشعراء الذين تشيع في شعرهم ظاهرة الغموض بشكل خطير، واتهم الشاعر خلال نقده لقصيدة «الحصان والجبل» من ديوان «رسوم على قشرة الليل» بأنه مفتون «افتناناً كبيراً بتكديس الصور وتوليد بعضها من بعض، دون أن يكون في القصيدة خط شعوري أو فكري من الأساس». وشعور الناقد بصعوبة حل بعض رموز القصيدة وصورها جعله يتهم صاحبها بتكديس الصور ومراكمتها، ويتهم القصيدة بالغموض واستغراق الإحساءات «وبحسب يخرج القارئ من قراءته لها خالي الوفاض، مما يزيد من اتساع الفجوة بين القصيدة العربية الحديثة وقراءتها»^(٨).

وأنا اعتقد أن عفيفى مطر ليس شاعراً سهلاً، لكنه ليس غامضاً في الوقت نفسه. وصعوبته - وليس غموضه - نابعة من فقداننا الكثير من مفاتيحه. والمهم هنا هو أن نضع أيدينا على بعض مداخل عالمه الخاص، وأن نستعين بأكبر قدر من الخيال والقدرة على التصور البصري، حتى نستطيع أن نتحرك بحرية أكبر في عالم هذا الشاعر، وأن نتوافر في أيدينا معرفة تراثية تتناسب مع العمق التراثي الكبير له؛ فالحقيقة «أن الذين يتهمون عفيفى مطر بالغموض يدلفون إلى عالمه عبر أبواب غير باب هذا العالم الشعري، وبمقاييس غير مقاييسه؛ إنهم يريدون أن يطبقوا عليه المقولات المدرسية الجامدة، ويتزعجون عندما يتأهى شعره على الانصياع لها»^(٩).

صور عفيفى مطر الشعرية مركبة، لكنها قابلة للحل؛ وعالمه الشعري عميق، لكنه قابل لسبر غوره، حل الرغم من الصعوبات المتمثلة في تركيب الصور عنده، وتراثية المفردات وأشكال المجاز المختلفة. إن عفيفى مطر في شعره بشكل عام، وفي هذا الديوان بشكل خاص، يشبه «يانوس» Janus إله البوابات والبدايات عند الرومان، الذي ينظر بعيون يقظة في اتجاهين: إلى الداخل وإلى الخارج. إنه ينظر بعيون يقظة إلى عالم اليقظة وعالم النوم. واعتقد أن كل أديب مبدع في الحقول الإبداعية المختلفة هو «يانوس» ما، بطريقة أو بأخرى. والآن فلنبدأ تحليلنا من خلال تتبعنا لحضور العناصر والمكونات الخاصة بالمحاور الرئيسية التي حددناها لأنفسنا داخل هذا الديوان.

١ - عوالم من الأحلام:

عبر دواوين عفيفى مطر الشعرية التسعة التي ظهرت حتى الآن.

هذا الرحيل يكون النوم صحوا ، والصحو نوما ، والإغفاءة بقظة ، واليقظة إغفاءة ، والناس نيام ، فإذا ماتوا انتبهوا . وهذا هو الموت الأصغر ، النوم الأصغر ، الحلم الأصغر ، الجنة الصغرى ، اليقظة الصغرى . إنه عالم أخروي يوجد دنسها في مواجهة ومقابلة لعالم العذاب والحمران والفقد والضياح والموت وتبدد الأحلام . الشاعر يعلن ميثاق إقامته . والميثاق يرتبط بالقسم ، ويرتبط في الإسلام بالحجر الأسود ، ويرتبط أيضا بالبحث عن الوحدة والوجود الحق ، والابتعاد عن فوضى التششت والاضطراب :

هذه سويعات من النوم السخى

أذيب أعضائي بصمت جلالها المكتوب

أقرأ ما تحلى من دمي في سرها الرواغ بين

حُلُوهُ في المد أنساباً وفيضاً من سلالات أنا

بده البداية في أبوتها ،

وبين الوحد باليقات في أمشاج ما في الأرض .

قصيدة (موت ما لوقت ما . .)

هذه هي سويعات (ساعات ليلية قليلة) من النوم السخى الكريم الباذخ بالأحلام ، في مقابل ساعات النهار الصهرية المجذبة الفارغة ، هذه ساعات تدوب فيها الأعضاء وتتفكك وتتحل لتحرك حرة في عوالم النوم والأحلام ، في مقابل ساعات نهارية تتوتر فيها الأعضاء وتتأزم وتنعصب وتنشد . هنا يكون الشاعر في حضرة النوم الجليل يقرأ سيرته الأولى ، سيرته العامة ، سيرة آبائه وأجداده وسلالاته ، وسيرة أنبيائه ، في حالات المجد والعلو وامتطاء الصهوات ، والاندفاع والجموح والاقترحام ، وفيض السلالات وتحركها وانتشارها ، ثم سكوتها وصمتها الذي كان يحمل في باطنه علامات تأهبها واستعدادها لمواصلة حركتها وتقدمها ، ووعدا بميلاد يتخلق أمشاجا في باطن الأرض ، وهو الذي أصبح بعد ذلك صورة مناقضة معاكسة لما كان . وفي كثير من القصائد يمدد الشاعر المساحة المضيفة التي سيحتلها المشهد الحلمى الليل بمشهد ختامى للنهار الأفل :

صُمْتُ الحَقُولَ رَكْبَتِيهَا وَنَمْتُ الثَّعَابِينَ

سَلام ظَلامِي يَتَكَوَّمُ قَشَا نَاهِيَا وَزُهَيَا

وَالثَّيْرَانُ أَغْفَتُ وَاقِفَةً تَتَكَسَّرُ أَنْجَمُ اللَّيْلِ فِي

حَدَقَاتِهَا الْفُسْفُورِيَّةُ الْغَائِبَةُ

سَلام قَنَاعٍ مِنْ لَيْلٍ رَحِيمٍ

نَامَ النِّصْفُ الْهَالِكُ وَلَمْ يَسْتَيْقِظْ النِّصْفُ الْحَيُّ

وَحَلَّتْ الْأَرْضُ مِنْ كُلِّ دَابَّةٍ

فَإِذَا قُضِيَتْ صَلَاةُ الْعَتَمَةِ وَأَقْبَلَتْ مَلَائِكَةُ الْحَلَمِ

وَأَشْرَقَ النَّوْمُ بِنُورِ شَمْسِهِ الْخَضِرَاءِ

وَأَيْتُهُ الْمُبَصَّرَةُ

فَبَرَحِمَةٍ مِنْهُ خَلَمْتُ أَعْضَاءَ النَّهَارِ وَفَتَحْتُ فِي

النِّصْفِ الْهَالِكِ نَافِذَةً وَتَفَتَّتْ بِالنِّصْفِ الْحَيِّ

وَقَامَتْ قِيَامَةُ الرُّؤْيَا .

من قصيدة (قراءة)

هذه حالة تمهيد للدخول في الحلم . وهنا يقرب الشاعر المشهد الخارجى لمكانه الداخلى ، إنه في قريته يقرب الأفق المحيط بالحقول وقد غابت الشمس بنورها النهارى الأصفر وضوئها الشففى الأحمر ، حيث يتحول أفق الحقول في الظلام إلى ركبتين مضمومتين ، لأنه في النهار يكون كالساقين الممدودتين . وعندما تجيء الظلمة تتحول الحقول ذات الضفتين ، أى التى يمكن أن نرى شملها وجنوبها ، شرقها وغربها ، إلى مكان أحادى البعد ، لأن الضوء الذى كان يكشف جوانبها المختلفة في النهار قد سحب منها بفعل غياب الشمس ، فإذا هي تتحول إلى مكان واحد كان ممتدا في النهار كالساق الهائلة ، ثم تقلص وانطوى بمجرى الليل . وهذا التقلص والانطواء ليسا خاصين بالجوانب الهندسية الفراغية للمكان فحسب ، بل هما خاصان أيضا بما يحمله المكان من حركة ورؤية وعمل واحتكاك وتفاعل بين الناس والدواب ومفردات الطبيعة المختلفة الأخرى ، كما أنها خاصان بحركة وعي الشاعر تتحول من الخارج إلى الداخل . وحركة ضم الحقول لركبتها أو لجوانبها بفعل انسحاب الضوء يمكن أن تكون من أسفل إلى أعلى ، كما يضم الإنسان ركبته إلى بطنه مثلا . وما يحدث هنا هو تقليل المساحة المكانية التى تتحرك فيها ساقاه رأسيا ، وقد يتم هذا بضم ركبة إلى أخرى ، فتلتصق الساق بالساق . وهنا يكون اتجاه الحركة من أجل تقليل المساحة المحصورة بين الساقين أفقيا ، وفي الحالتين هنا عملية تقليص وتحديد لمساحة أكبر ، تتحول إلى مساحة أصغر ، فالمشهد الممتد في الخارج ، والواقع بين الحقول والأفق ، يتحول إلى مساحة ضيقة بين ركبتين . وهذا التقلص الخارجى هو أحد الحركات الضرورية التى يلجأ إليها الشاعر هادئا من أجل فتح مساحة الحلم الداخلية ، تلك المساحة اللاهائية ، المفتوحة بلا حدود . واتساقا مع تقليص الخارج يتحدث الشاعر أيضا عن رقاد الكائنات وهجومها ، عن سكوت الدواب والزواحف ، وعن الثيران التى تغفو واقفة في حين ينعكس ضوء النجوم المتلألئة في حدقاتها الفسفورية الغائبة (والغياب هنا ليس كاملا ، فالثيران تغفو وتصحو ، تغالب النعاس وتقاومه ، تفتح عيونها متوهجة كما لو كانت تحلم أيضا) ، وحينما يضىء فسفور عيونها ويومض وتختفى ، تظهر نجوم وتبرق وتنطفئ . وهذه النجوم - لأنها ليست موجودة دائما في أعين الثيران - تبدو كأنها «تتكسر» وتظهر وتختفى ، مثلما يكون الشيء المكسور موجودا وغير موجود في الوقت نفسه . والظلام المحيط بالأشياء يبدو كما لو كان هو السلام الليل الذى جاء بعد حرب النهار ، وبعد المعاناة والكد والتعب . ويكون القش الناعم وزغب الريش المتكروم أرضية يستند عليها جسد الشاعر وهو يتأهب للولوج إلى حالة الحلم ، «نام النصف الهالك ولم يستيقظ النصف الحى» ، نام الجسد ولم تستيقظ الروح ، غاب الإدراك البصرى ولم تبدأ التصورات الليلية والعوالم الحلمية والأمم النفسية الداخلية ، و«خلت الأرض من كل دابة» . ها هو ذا تنقطع صلته بالأرض ودوابها وحركاتها وسكناتها ، وها هي ذى طقوس الدخول في حالة النوم قد نمت ، وصلاة العتمة بتراتيلها وطقوسها وحركاتها التمهيدية والنهائية قد قُضِيَتْ وانقضت . ها هو ذا الحلم يشرق ويضىء ، وها هي ذى شمس الخضراء المزهرة الرحيمة غير الحارة ولا الباردة تضىء وتعلن ميلاد المشهد الليل ، «فبرحمة منه خلعت أعضاء النهار ، وفتحت في النصف الهالك نافذة» ، والتفتت بالنصف الحى ، وقامت قِيَامَةُ الرُّؤْيَا . والنافذة المفتوحة في

بالحياة في أسمى مراتبها ، وأشعر بوحدة مع
الالهية .

هذه الفلسفة تفترض أن باطن الإنسان أفضل من ظاهره ، وأن
باطن الأشياء دائما أفضل وأكثر خلودا من ظاهرها ، فالذهب الجيد
ليس هو الذي نرى من ظاهر الأجسام ، لكنه الخفى الباطن المستتر ،
وعالم الحلم أفضل من عالم الإدراك الحسى ، والبدن وعالم
المحسوسات كالسجن بالنسبة للروح والنفس ، التى تتوق للانحداد مع
المبدأ الأعلى . وقد سماه أبلاد وقلبس - أى الجسد - بالصدأ ، وسماه
أفلاطون بالقبر ، ورفضه فيثاغورث ، وطالب بالرجوع إلى العالم الأول
الحق . والرجوع إلى عالم الباطن ليس هروبا من عالم الخارج أو سلبية
أمامه ، بل محاولة لإثرائه وإخصابه . والفضائل فى النفس - كما قال
«أفلوطين» - تغل غليانا ، وتفور لتراكمها ، وتطلب الانبعاث
والخروج . وهى لذلك قد أفاضت قواها على العالم الحسى ، فظهرت
منه المعارف وأصناف النبات والحيوان ، حتى وصل الأمر إلى
الإنسان ، فظهر فيه ومنه البدائع العجيبة ، فكانت النفس بغليان
فضائلها كالحامل تتمخض للولادة . وكذلك كانت حال العقل ، حتى
ظهرت منه النفس^(١٠) .

والفيض هنا يتضمن تصورا لخلق العالم وخلق الإنسان ، وكذلك
يتضمن تأكيداً لأهمية الخلق والإبداع والتحقيق والكتابة ، فالفيض
معناه الخروج والانبعاث والتفجر والتحقيق والامتداد ، وأعظم أنواع
الكتابة هى الكتابة/الفيض ، الكتابة/التفجر ، الكتابة/
الانبعاث ، ذلك لأنها كتابة تمتع من عيون كامنة متفجرة فى أعماق
النفس البشرية ، وترفض كل القيود . وأى شيء أعمق داخل
الإنسان من أحلامه وخيالاته وانفعالاته وطاقاته وإمكاناته الطامحة إلى
التفجر والفيض والامتداد وتحطيم القيود ؟ إن النور العظيم - فى
ضوء هذه النظرية - لا يوجد فى الخارج بل فى الداخل : «وأشرق
النوم بنور شمس الحضراء وآيته المبصرة» . وفى الآية القرآنية «الله نور
السموات والأرض ، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصباح فى
زجاجة ، الزجاج كإنها كوكب درى يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا
شرقية ولا غربية ، يكاد زيتها يضىء ولو لم تمسسه نار ، نور على نور ،
يهدى الله لنوره من يشاء»^(١١) . وفى الحديث النبوى «إن الله سبعين
ألف حجاب من نور وظلمة ، لو كشفها لأحرقت سبحات وجهه كل
من أدركه بصره» . وفى «مشكاة الأنوار» للغزالي : «العالم مشحون
بالنور العقل والنور الحسى المرئى» . ويتحدث السهروردى كثيرا فى
«التلويحات» عن أهمية التخلص من ظلمة البدن . وهو فى بداية «هياكل
النور» يقول : «يا قيوم ، أهدنا بالنور ، وثبتنا على النور ، واحشرنا إلى
النور ، واجعل منتهى مطالبنا رضاك» ، وأقصى مقاصدنا ما يمدنا لأن
نلقاك ، ظلمنا أنفسنا ، لست على الفيض بضنين»^(١٢) .

إن غاية هذه الفلسفة هى التطهير والمعرفة الحققة ، وهذا يتم من
خلال الحدس . ومن خلال نار المجاهدة يصل الإنسان إلى النور بما هو
مبدأ مرادف للوجود ، فالظلام نقيض النور ونقص فى المادة ، والجسد
مادة ظلامية ، ولذلك تكثر الوصايا بأهمية خلخ الجسد ومفارقة عالم
الحواس ، وصولا إلى عالم المعرفة الحققة . وسور ابن أبى أصيبعة
الآبيات التالية^(١٣) ، ويذكر أن السهروردى قالها وهو يحتضر :

النصف المالك هى العين الداخلية ، عين الرؤيا ، عين الحياى ، عين
الحلم المرتبطة بالجسد «النصف المالك» ، ولكنها المفارقة له ، والمطلقة
على حوال متعارضة ومناقضة لطبيعة هذا النصف المالك .

ولا يمكن فهم هذا النص بشكل مناسب دون استحضار تراث
نظرية الفيض كما تبلورت بشكل واضح لدى الأفلاطونية المحدثة ،
ولدى فلاسفة التصوف الإسلامى من الإشراقيين ، ولدى غيرهم ممن
سنشور إليهم خلال هذه الدراسة . فإذا رجعنا إلى أفلوطين ، بخاصة
فى كتابه «أثولوجيا» وجدنا بعض الكتابات التى يقترب منها نص عفيفى
مطر الذى أشرنا إليه اقترابا يجعلنا فى ثقة بأننا نضع أيدينا بشكل مناسب
على أحد المصادر التراثية التى استوعبها هذا الشاعر الكبير ، وهذا
الاقتراب هو أحد المداخل الأساسية لفهم قصائد عفيفى مطر ، ولحل
أسطورة الغموض المحيطة بشعره .

يقول أفلوطين :

«إنى ربما خلوت بنفسي ، وخلعت بدن جانبا ،
وصرت كأتى جوهر حجر وبلا بدن ، فأكون داخلا
فى ذاتى ، راجعا إليها ، خارجا من سائر الأشياء -
فأكون العلم والعالم والمعلوم جميعا ، فأرى فى ذاتى
من الحسن والبهاء والفضياء ما أبقى له متعجبا بهتاً ،
فأعلم أن جزء من أجزاء العالم الشريف الفاضل
الإلهى ، ذو حياة فعالة»^(١٤) .

ويقول أيضا :

«ونقول : إن من قدر على خلخ بدنه ، وتسكين حواسه ووساوسه
وحركاته - كما وصفه صاحب الرموز من نفسه - قدر أيضا فى فكرته
على الرجوع إلى ذاته ، والصعود بعقله إلى العالم العقل ، فىرى حسنة
وبهاء»^(١٥) .

ويقول كذلك :

«فلذلك من أراد أن يدرك النفس والعقل والأنية
الأولى ، فينبغى أن ينكمش إلى ذاته ، ويهجر عالم
الحس ، ويغيب عنه بقدر إمكانه ، ويرفض
الحواس ، ويستعمل القوى الباطنية ، فيحتشد بصر
من داخل إبصارا حقيقيا بنظر قوى ونور مضى ،
ويمتد نظره الباطن أضعاف ما كان يمتد بصره
الظاهر ، ويرى السموات والأرض وما فيها ،
ويشاهد حركات أهلها ، وحسن شمائلهم ، ولباقة
حركاتهم وتناسبها وترادفها ، ثم يسمع نعماتهم
العالية النقية الصافية ، المعجبة المطربة ، التى لا يمل
سماعها ، بل كلما سمعها ازداد إليها شهوة ، وبها
طربا ، ومنها عجبا»^(١٦) .

وفى التساعية الرابعة لأفلوطين (فى النفس) ، يقول أفلوطين كذلك
فى فقرة مشهورة استهل بها المقال الثامن (من التساعية الرابعة) :

«كثيرا ما ايقظ لذاتى ، تاركا جسمى جانبا ،
وحين أغيب عن كل ما عداى ، أرى فى أعماق ذاتى
جمالا يبلغ إلى أقصى حدود البهاء ، وعندئذ أؤمن
إيمانا راسخا بأننى أنتمى إلى عالم أرفع ، وأحس

قل لأصحاب رأون مينا
فبكون إذ رأون حزننا
أنا مصفور وهذا قفصى
طرت عنه فتخلى وقنا
وأنا اليوم أناجى ملا
وأرى الله هبانا بينا
فأعلموا الأنفس عن أجسادها
لترون الحق حقا بينا

إن المعرفة الحقة تتم من خلال عمليتين أساسيتين هما الإشراق والمُشاهدة ؛ فالإشراق يأخذ «أشياءنا» نازلا ، والمُشاهدة تأخذ «أشياءنا» صاعداً . «وشرط الإشراق» عدم وجود حجاب بين المُشرق والقابل للإشراق ، ثم استبعاد القابل . «وشرط المُشاهدة» عدم وجود حجاب ، ووجوب الاستعداد . «والإشراق والمُشاهدة عمليتان تتخذان صفتين مختلفتين ؛ فهما من ناحية مشيدتان وحافظتان للوجود ؛ ومن ناحية أخرى طريقان للمعرفة الذوقية ؛ وذلك لاتحاد فعل المعرفة بعملية (الإيجاد) . فالإشراق هو إفاضة الشماع النوراني من نور مجرد عل نور مجرد آخر ، فتشتد نورانية الثاني» (١٤) . ويرتبط بهذا أيضا الواحد الذى صدرت عنه الكثرة . ويعرض السهروردي في كتاباته لسلاسل الصدور والفيض المختلفة ؛ فالواحد الحق صدر عنه العقل الأول ، وعن العقل الأول صدرت النفس ، واستمر الفيض ، وعن النفس أبدع الصنم . كذلك فإن «النور الأقرب صدر عن نور الأنوار ، عن طريق الإشراق أو الفيض ؛ والأنوار المجردة الأخرى صدرت عن بعضها عن طريق الإشراق ؛ فالعالي يصدر عنه ما هو أقل منه في النورية ، وهكذا في سلسلة الموجودات الصادرة عن نور الأنوار» (١٥) . والصدور ضروري ، اقتضاء كمال المبدأ الأول ؛ ففي الحديث القدسي : «كنت كنزا مخفياً فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق في هرفوف» . فالصدور أو الفيض إذن لا يكون إلا لكنوز مخفية ؛ والكنوز تحوى الذهب والفضة والأحجار الكريمة ؛ وهى تظل مخفية حتى تظهر فتتفرق . والكنز برغم تعدد محتوياته يظل واحداً حتى يخرج فتتشر محتوياته وتشتت : «أنت واحدها وهى أعضاؤك انتشرت» . فالواحد تصدر عنه الكثرة ، لكن الكثرة شرط لوجود الواحد . والكثرة تطمح ونحيا وتسمى لبلوغ حالة الوحدة القديمة المنتقدة ؛ لأن الوحدة قرينة النور وقريبة منه . والنور هو الوجود الحقيقى . والوحدة فى الفكر الصوفى والغنوصى هى الروح الواحدية ، وهى الكلية ، وهى التركيز ، وهى التعالى ، وهى المصدر والنبع ، وهى المارمونية ، وهى السوحى والكشف ، وهى القوة السامية ، والاكتمال فى ذاته .

أنت واحدها «يارب» ، وهذه مخلوقاتك انتشرت ؛ أو أنت واحدها «يا محمد» وهذه أمك انتشرت ؛ أو أنت واحدها «يا وطننا العربى» وهذه دولك ودولاتك انتشرت ؛ أو أنت واحدها ، أو شاعرها ، «يا عفيفى مطر» وهذه قصائدك ، أعضاؤك ، انتشرت . لقد تعددت الأحوال - كما يقول الشاعر فى «امرأة تلبس الأخضر دانت» - والطريق واحد . ويقول كذلك «تقسمك العشاق وأنت واحدة» .

هذه الثنائية الجدلية بين الواحد والكثرة هى مقولة فلسفية هيلينية ، وتصوفية إسلامية كذلك ؛ وهى تظهر عند ابن عربى بشكل خاص ، وهى أيضا مقولة فنية شعرية ، ترتبط بالنظريات الحدسية فى الفن . ونعود الآن إلى ما بدأناه وابتهدنا عنه لأسباب نرجو ألا يراها القارىء استطرادات أو خروجاً عن الموضوع الرئيسى ، وهو بدايات الحلم أو التمهيد له فى قصائد ديوان «أنت واحدها وهى أعضاؤك انتشرت» .

للعنة كما قلنا صلوات وتراويل وأدعية وطقوس يدخل الإنسان بها ومن خلالها إلى عالم النوم والأحلام ؛ وحينئذ يمكن أن تقبل ملائكة الحلم ، وتشرق شمس نوره الخضراء . وشمس الحلم لدى عفيفى مطر مثل عيون الحبيبة التى تلبس الأخضر ؛ فهى دائماً خضراء . لكن قبل صلاة العنة هناك عملية رصد ومتابعة لتفاصيل الواقع ولحركاته وسكناته وتفاعلات أعضائه . وتقوم بهذه العملية عين الشاعر الخارجة التى تدرك ، والتى تسلم مادها يومياً لعين أخرى داخلية ، هى عين الحلم . وليس هنالك انفصال كبير بين هاتين العينين ، بل هما تتعاونان معاً فى إضاءة مشهد القصيدة الكل . هذا برغم تعارض طبيعة العوالم التى تتعامل معها كل عين وترصدنا :

زيارة هى الشحاذون يفتحون أبواب الفجر
حضور الكون وكبرياء التكامل هو آذان العشاء
وكل الطرق دعوة لضيافة مفتوحة
تعرف كم مرة تدور الساقية فترتوى آخر سنبله
وتحلم بخرق العادة وتنتظر المجائى واجترأ المعجزات
فتمتد من يديك ينباع
ومهاجر الطيور بأفاتها إلى صوتك السرى
حنجرة هى الطباق السبع
وتقام القراءات هى الأرض
والخليقة مطوية تغلق بين مهارات المتحرك وخسق الساكن
أسم تقوم وهوى هو جسد الإيقاع المكتوب فى رياضيات الحلم .

من قصيدة («هل الانتظار هو ؟»)

بصور الشاعر هنا الحياة الريفية بتفصيلاتها ، بالسحر الكامن فى أماسيها ، وأدعية الليل وآذان العشاء ، والإحساس الخاص بالحلال والتكامل ووحدة الوجود ، والطرق المفتوحة كرماً وضيافة ورحابة ، والساقية التى تدور لتسقى كل السنابل حتى آخرها ، والشاعر الذى يصغى إلى صوت الساقية ويراقب حركتها ، فيعرف عدد مرات دوراتها ، والطيور المهاجرة فى أفاتها ، التى يعيدها الشاعر إليه ويتوحد معها ، لأنه يريد أن يرى نفسه مثلها طائراً حراً بلا قيود ، يحلم بخرق العادة وتحقيق المعجزات :

أصدع بما تحلم ، الوقت أوُسعه مر
أضيقه مر ، أنت تحطيتنا
أربعون من العمر ولت بلاد تولت فليتك

خلال هذه الخطوات السبع . وقد كانت عمليات صهر المعادن وتحويل المعادن الدنيئة إلى ذهب في الكيمياء القديمة تمر بسبع مراحل أيضا ، تحدث عنها بارسيلوس ، ووازي بينها وبين المراحل السبع في الخبرة الصوفية الغنوصية الداخلية^(١٩) .

كذلك تحدث أبو نصر السراج صاحب كتاب «اللمع» عن المقامات السبعة (التوبة - الورع - الزهد - التام - الفقر - الصبر على المكروه والبلايا - التوكل - الرضا)^(٢٠) . ويشير هذا الرقم في التراث البوذي أيضا إلى السنوات السبع التي قضها بوذا قبل أن يصل إلى الإشراف والنتور والرفانا (أهل حالات السمع) ، كما أنه اليوم الذي أحرق فيه جسده ، وتم تقسيم رفاته على أمراء الأقاليم بعد نزاعهم عليه ، وبعد أن ظل جسده مكشوفاً في نعش لمدة ستة أيام . كذلك يشير هذا الرقم في التراث البوذي إلى الخطوات السبع التي خطاها بوذا ناحية اليسار بعد ولادته ، فنبتت زهرات اللوتس في كل مكان^(٢١) . ويشير هذا الرقم أيضا إلى الأودية السبعة التي تسلكها الطيور في طريقها إلى السمرغ حتى تمثل في حضرتها وتتحد به في وحدة شهودية . وهي أودية الطلب/العشق/المعرفة/الاستغناء/التوحيد/الحيرة/ثم الفقر والغناء ، على نحو ما ذكر فريد الدين العطار في «منطق الطير»^(٢٢) . وقد كان الأقدمون يسمون هذا الرقم «بالعذراء» ، ويقرونه ببلاس أثينا التي انبثقت بكامل زيتتها من رأس زيوس . ذلك بأن السبعة ليست مخلوقة (صورة حية عن مفهوم العدد الأولي) ولا خالقة (لا تدخل في تركيب أي عدد من المجموعة العشارية) . وقد حاول كثير من الكتاب الربط بين هذا الرقم وأطوار القمر (كالبدر - الهلال - المحاق - وغيرها) .

وكان الشهر القمري يقسم إلى أربعة أسابيع ، يتألف كل أسبوع منها من سبعة أيام ، وهو يوم نحس عند البابليين ولقد ارتدت الأيام السابعة طابعاً مشؤماً^(٢٣) . وقد ذكر ابن التديم في الفهرست على لسان سهل بن هارون «أن عدد الحروف العربية ثمانية وعشرون حرفاً حل عدد منازل القمر ، وغاية ما تبلغ الكلمة منها منع زيادتها سبعة حروف على عدد النجوم السبع»^(٢٤)

الرقم سبعة يشير أيضاً إلى اليوم الذي استراح فيه الرب في العهد القديم بعد خلقه للعالم ، وفيه «استوى على العرش» في التراث الإسلامي . وقد فسر «إيريك فروم» راحة الرب في العهد القديم في اليوم السابع بأنها تشير إلى راحة الإنسان بعد عمله في الحياة المعاصرة لمدة ستة أيام ، حيث إن الراحة إشارة رمزية إلى نوع من السلام بين الإنسان والعالم ، كما فعل الرب بعد خلقه للعالم ، وإمكانية للتحرر والحرية من قيود العالم والطبيعة ومتطلباتها ، وإشارة رمزية - كذلك - إلى قدرة الإنسان على العمل وعلى الراحة من العمل^(٢٥) . ويرتد هذا الرقم كثيراً في أحلام عفيفي مطر الشعرية ، سواء كانت أحلام يقظته أو أحلام نومه أو أحلام إبداعه ، كما تكرر في حلم فرعون بالبقرات السبع السمان ، الثلاثي تأكلهن سبع عجاف ، وكذلك السبلات السبع الخضر والأخر اليابسات^(٢٦) .

(كذلك يشير هذا الرقم في الميثولوجيا المصرية القديمة إلى البقرات السبع السمات التي تقدم للإنسان عند دخوله الجنة ، وهي تمثل الإثمة حنحور ، وترمز إلى الحور التي تحمد الإنسان في الجنة)^(٢٧) .

لماذا يتكرر هذا الرقم في شعر عفيفي مطر فتكرر صور السموات

مثل ولأدك للحلم هذا مجمل ولادتك الجاهة

قصيدة : («امرأة ليس وقتها الآن»)

حلم الشاعر بخرق العادة هو حلم بالابتكار والإبداع وبخارزة المألوف وهروب من قسر العادي والتكرار والرتيب فعندما تخترق العادات (أي تنعدم) ، تنطلق كل الطاقات المقيدة ، ويتم النظر إلى العالم من منظور أكثر حرية ، فيعرف الشاعر كيف تلد الأبقار ، ويعرف قداسة الأمهات التي تشع منها ، ولون المهرة من رائحة عرق السرج ، وطبيعة عرق الثيران ، ويعرف طقوس القرابة والألفة والحوار والحب ، ويعلم بأن ينطلق من كل هذا الذي يعرفه «هنا» إلى «هناك» ، إلى ما لا يعرفه ، فإذا هو «بحلم» بخرق العادة ، ويتنظر «العجائبي» ، ويفك طلسم المعجزات ومغاليتها . إنها ثلاثة أحلام تندغم في حلم واحد يكمن في أعماق المحال الممكن ، فالعادات قابلة للاختراق ، والعجائب يمكن أن تحدث ، والمعجزات يمكن الوصول إليها واقتحامها . إنها ثلاثة أقسام للحلم ، لكنها كثرة صدرت عن رغبة واحدة هي الإبداع التحقق ، والتجاوز الفائق ، والمغايرة . هي ثلاثة أقسام للحلم الذي هو هنا حلم يقظة يتحقق في النوم ، فمثل الأقسام الثلاثة لخرق العادة عند ابن عربي : المعجزات والكرامات والسحر ، وما تم خرق عادة أكثر من هذا^(٢٨) . وبين أحلام اليقظة هذه وأحلام النوم المثارة بها والمفارقة لها ، يتقلب العالم أمام عيني الشاعر ، بين «نهارات المتحرك وغسق الساكن» ، وحيث «أمم تقوم وتهدى» ، وبين الحركة والسكون ، وتعب النهار وعشق الليل ، وقيام الأمم والعوالم ، وممالك الوحي والسلاوى ، تتشكل رياضيات الحلم . والأمم التي تقوم وتهدى خلال الحلم تمثل فكرة تتكرر عند ابن عربي في «الفتوحات المكية» وفي «فصوص الحكم» ، فصور الأحلام «تتهدم وتبنى مع الأنفاس في سلسلة لا تنتهى» ، والهدم مصاحب للبناء في عمليتين متعاكستين^(٢٩) .

والعدد وسيله من أهم الوسائل التي يستعين بها الحالم في رياضياته^(٣٠) ، فالوحدة والكثرة هي أعداد أساسا ، والساقية تدور «عدها» معنا من الدورات ، والطباق «السبع» حنجرة يتعلق بها آذان العشاء ، وكان هذا الآذان يصدر من السموات السبع من خلال طبقاتها . وتكتمل القراءات السبع عند السطح (الأراض السبع) ، ويتكرر العدد (سبعة) كثيراً في دواوين عفيفي مطر ، ويدخل مكوناً أساسياً في كثير من تشكيلاته وصوره الشعرية . وهذا العدد له عمقه التراثي والأسطوري ، فهو عدد السماوات وعدد الأرضين في التراث الإسلامي ، كما يشير إلى عدد قراءات القرآن ، وعدد ألوان الطيف ، وأيام الأسبوع ، ودرجات السلم الموسيقي الشباعي . وفي التصوف يشير هذا الرقم إلى المراحل السبع المؤدية للتوحيب والإشراف ، التي كانت رموزاً شائعة في التفكير العرفاني والغنوصي والكيميائي القديم . وهو يعبر كذلك عن فكرة الأئمة السبعة في التراث الإسماعيلي الشيعي . وفي كتاب «جابر بن حيان» «الانتقال من القوة إلى الفعل» يكون في شكل المسبب ، هو شكل النار المرتبطة بالأئمة السبعة والأقاليم السبعة في الفكر الصوفي ، والخطوات السبع التي كان حل العارف أن يخطوها بنفسه حتى يصل إلى هدفه ، حيث يبلغ شجرة المعرفة بعد الخطوة السابعة . والفكر الغنوصي العرفاني ملغوم بالرمزية والطقوس السحرية وخيالات الصعود والهبوط من العالم الآخر وإلى . وكذلك الانفصال عن عالم الحواس والتركيز المكثف إنما يتسمان من

السبع» و«القراءات السبع» و«الطباق السبع» ، و«الممالك السبع» ، و«الأقنعة السبعة» وغيرها في هذا الديوان وفي غيره من دواوين الشاعر ؟ نعتقد أن المقصود هنا هو التجميع والإشارة إلى كل ذلك التراث الرمزي الفلسفي والديني والصوفي والفني الذي ارتبط بهذا العدد أكثر من غيره من الأعداد ، كما أن لهذا العدد صلته وشأنه القوية بمراحل الصمود والنزول الصوفي في نظرية الفيض وفلسفة الإشراق وفكرة الوحدة والكثرة ، كما أن له ارتباطه بموضوعات الأحلام والكيمياء القديمة . وهكذا يصبح الحلم رياضيات ، حيث إن الانطواء الذاتي للحلم يخلق المسافذ أمام المثيرات الحسية كافة ، الصادرة من البيئة ، وذلك عندما يحل محله انطواء الرياضيات الذي يخلق المألوف أمام الصفات الحسية كافة ، وبذا يكون قادرا على أن يسطر قبضته إلى ما وراء الواقع الحالي ، بحيث تصل إلى الواقع كله ، وفي النوم يجذب إيقاع التنفس المنتظم ، وتدفق الدم ، العالم الإدراكي إلى داخل الأنا (٢٨) .

الحلم انطواء عن الخارج وانسباط في الداخل ، وكذلك الأعداد ، قليلة في المساحات والمواضع التي يمكن أن تحتلها ، واسعة في الدلالات والآفاق التي تشير إليها .

مازلنا نحاول أن ندخل إلى عالم الحلم . وقد وقفنا كثيرا على اعتابه ، وبقيت لنا إشارات نذكرها من قصائد الديوان ، حتى نتأكد نظرتنا الخاصة إلى ما يفعله الشاعر في رهافة وحمق من خلال تعامله مع عالم الأحلام ، فالشاعر يوسع من تفصيلات عالم الإدراك الحسي ، ثم يقلل تدريجيا من هذه التفصيلات الكثيرة المتناثرة كما لو كانت قد أرهقت وعيه فأراد أن يتعد عنها إلى عالم الوحدة . ولما بين التوسيع الخارجى (الإدراكي) ثم التقليل الداخل أيضا لهذا المشهد المتسع في عمليات بسط وقبض لعين الإدراك الخارجية ، تبدأ عين الحلم الداخلية في الانفتاح والملاحظة :

حجر يصنى

وفي الصمت الثقيل

يكتب البرق على هام النخيل

حجر يصنى

وريح صرصر تقلب جفن الأفق

هذى صرّة الأسياء والرأى اشتباك

الشبق الخالق بالموت ،

صرير الدبق الدافئ يملو

غليان طالع

تنعقد الغيمة

بحر من زجاج الليل ينشق وباب السفر الصعب النبيل

تفتح الرعدة مصراعيه

قصيدة (أول الحلم آخر الحلم)

ما هذا الحجر الذي يصنى ؟ إنه الشاعر ذاته وهو يتأهب لدخول الحلم ؛ إنه حجر ينتظر كتابة الحلم عليه . وعند أفلوطين يشبه العالم الحسى والعالم العقل ، حجرين ذوي قدر من الأقدار ، غير أن أحد

الحجرين لم يهتدم ولم تؤثر فيه الصناعة البتة ، والآخر مهتدم وقد أثرت فيه الصناعة وهياته هيئة يمكن أن تنتقش فيه صورة إنسان أو صورة بعض الكواكب ، أعنى تصور فيه فضائل الكواكب والمواهب التي تفيض منها على هذا العالم (٢٩) . والحجر الحسى هنا يصنى ويتأهب لدخول عالم الحجر العقل ، عالم الأحلام ، حتى تنتقش صورته عليه ، هروبا من العالم غير المهتدم ، الذي لم تؤثر فيه الصناعة الخفة ، « حجر يصنى وفي الصمت الثقيل / يكتب البرق على هام النخيل » . هاهى ذى كتابة تكتب على هام النخيل ورؤوسه في الخارج ، والبرق يضىء ويشع ويكتب كتابته في أعلى النخل . وهى كتابة حسية ، لكنها كتابة خاصة ، تمهد لفعل الانهماك الداخلى : حجر يصنى وريح شديدة تقلب جفن الأفق المحدقة في جفن الشاعر . هاهو العالم جفون محدقة ، جفن إنسان يحدق بخارجيه ويسطح للتحديق بداخله ، وجفن طبيعى تقلبه وتبدله عمليات انهماك العصف واشتداد الرياح وكآبة البرق ، في حين يوشك على دخول إلى عالمه الداخلى الغامض ، إلى ذاكرة الشاعر التى تنفجر بالأسياء ، أسماء الموت ، وأسماء المنبعثين المنفجرين الأحياء . وهى صرّة أسياء كأسماء الله الحسى وصفاته ، تمتزج فيها أسماء القدرة على الإحياء والخلق بأسماء القدرة على التدمير والموت . وذاكرة الشاعر صرّة أسماء لمن أحبه وحشقه ، وأسماء من ماتوا ووروا التراب . الحياة تمتزج بالموت والعشق بالحلم ، والليل بالنهار ، والرجل بالمرأة ؛ امرأة الحلم التى تحضر دائما مهرة في أغلب قصائد الشاعر . إن صوت الامتزاج يملو (غليان طالع) والغيمة تنعقد ؛ وهى تعنى شدة عطش الشاعر للحلم وللمرأة الحلم الذى يبلغ ذروته (تنعقد الغيمة) . ويتعالى الغليان الشبقى للحلم ، وينشق الباب الزجاجى لليل ، ويبدأ السفر الحلمى ، وتكون الرعدة الجسمية ، شبقية كانت أم ناقله من حالة الصحو إلى حالة النوم ، فاتحة لمصراعى باب الحلم ، والامتداد عبر باب السفر المقدس . فهل لنا أن نجتاز العتبة ؟

١ - ٢ تفجر الحلم وطوفانه :

يفتح الحلم - كما يقول « جاستون باشلار » - أبواب الجمال السحرية . وإذا كان الحلم موهوبا فإنه سيحول حلمه إلى عمل إبداعى عظيم . والحلم الشعرى هو حلم كوى كل . إنه يمنح الأنا حالة من « اللأنا » ، لكنها تنتمى إلى « الأنا » . إنها « لا أنى » التى هى « أنى » ، والتى تعزز وجودها ، وهى التى يسمح لنا الشعراء من خلالها بمشاركة عوالم أحلامهم (٣٠) .

في قصيدة « قراءة » ، وبعد أن يهدد الشاعر للدخول في حالة الحلم ، يطالعنا بالتصوير التالى لحالة حلمه :

ترجّلتُ من رسوم الشرافى ورائحة المخدرات

فهل تركت الأغطية على وجهى رسومها الشجرية

البارزة ؟

وجهى ورق يتطاير وثمار يساقطن وأفرع تنمو

مهرة تطلع من بيت أب :

تطوى المسافات لها ، الفضة والبرق على

حافرها ضوؤا غرناطة والأرض وراء النهر

مطر : « مهرة تطلع من بيت أبي : تطوى المسافات لها ، الفضة والبرق حل حافرها ضوياً غرناطة ، والأرض وراء النهر » .

هذه عوالم أحلام تبدأ في التشكل ، فالمهرة تطوى لها المسافات ، فهي لا تطويها بل تطوى لها ؛ لأن خفتها من خفة الحلم ، ومهرة الحلم لا تسير دائماً على الأرض ، بل تطير سريعة كالبرق ، وامضة كالبرق . إنها لا تفعل شيئاً سوى أن تطلع بخفة كما تطلع النباتات والأشجار سريعة النمو ، وكما يبدو النخيل سامق الارتفاع (والطلوع أيضاً من المفردات الشائعة في شعر عفيفي مطر ، حل نحو يتسقى مع الاتجاه الانبثالي الفيضي) . ومهرة الحلم لا تفعل شيئاً سوى أن تطلع بخفة ؛ سوى أن توجد وتحرك الوجود لها . الفضة والبرق حل حافرها بضئان الكون حتى غرناطة وبلاد ما وراء النهر ، وعالم الخنة بضاء ؛ العالم المجهول البعيد بضاء ، والكون بأسره بضاء مادامت مهرة الحلم تحمى . إنك في حضرة الحلم « فاصدع بحلمك وأطعمه » . أفق مفتوح تمتد هو عالم الحلم ؛ أفق تتوحد فيه الامكنة وتتجاوز ، وتتهدم الحدود وتتداخل الأزمنة . وفي « الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد ، لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد . وهذا يفسر عادة من وجهة التحليل النفسي بأن المعمل الفني إنما يتم والفنان في حالة حلم » . (٢٢) إن الضوء الكوني يضيء ساحة الحلم ، ويتحول الزئبق والكحل بعيني المهرة إلى مرايا تشتعل وتتعدد ، وتكثر المشاهد التي تعكسها المرايا من آثار بارزة في ذاكرة الحلم ؛ آثار الذاكرة الباقية الشاخصة والمرتفعة والكثيرة (الطلل الواسع) ، لكنها لكثرتها وابتعادها وقدمها تجعل قمة الشاعر الواحد الموجود الآن ها هنا تعلق قائمته في حضرة الحلم ، وتعمل عناصر الإضاءة (الفضة والبرق والزئبق والمرايا المشتعلة) على زيادة إضاءة المشهد الحلمى ، وينعقد الشجر المتباعد في المشهد ، وتتقارب فصوله ، وتوشك أن تتحول إلى دخل خامض الضوء . لكن هذه مرحلة أخرى ، وطبقة أخرى أكثر عمقا من طبقات الحلم . والمشهد كله ليس غارقاً في الضوء والسكينة والفرح ؛ ففي قلب الشاعر هنا دمع منهبر يزرع ، وقلب يخفق رهدة ، وينابيع كامنة من الدم تصحو وتتفجر . والشاعر مع تزايد علو قائمته في حضرة الحلم يمتد دخوله إلى طبقات أخرى منه .

خيول طلعت من « جزء عم »

اتسعت دائرة الأرض

سلام هي حتى مطلع الفجر سلام

وتمتزج الموروث الديني الإسلامي بعمق عند هذه الطبقة من الحلم بالموروث الشخصى الخاص ؛ فتمتزج خيول « جزء عم » وبخاصة خيول مطلع سورة « العاديات » - (« والعاديات ضبحا ، فالغويات قدحا ، فالغويات ضبحا ») - فتمتزج بخيول أحلام الشاعر ومهرة حلمه التي تطلع له دائماً وتحمله كما يحمله حلمه إلى أفاق أكثر رحابة وحرية . ويتم القسم بالعاديات (الخيل المغيرة التي تعدو وتسرع بطريقة معينة أو صوت معين « ضبحا ») . وهذه الخيول العاديات تشعل النار بحوافرها كما يضرب الزند الحجر ، وكذلك أضواء الكون من مهرة الحلم والفضة والبرق حل حافرها . والخيول في التراث رمز للبرق المعبود الخصب والخير ؛ فالخيول سريعة كالبرق ، والبرق بركة .

والزئبق والكحل بعينها مرايا اشتملت

بالطلل الواسع

تعلو قائمى في جسد الحلم ، أضوء

الشجر الطالع في وجهى معقود

ودمع طازج الحضرة مكتوب على وجهى

ينابيع وأقواساً من الماء الهلال

وتعلو قائمى في جسد الحلم ؛

إن حلم الليل لا يمتس إلينا ؛ إنه ليس تحت سيطرتنا ؛ وهو بالنسبة إلينا - كما يقول باشلار - مختلس ، بل أكثر المختلسين جموحاً ؛ لكنه مختلس كريم . إنه يختلس وجودنا منا ليمتحننا وجوداً آخر أعظم في الليالى . وما الليالى ؟ الليالى بلا تاريخ ؛ إنها ليست مرتبطة ببعضها بعضاً . وعندما يجيئ المرء حياته طويلاً فإنه لا يكون قادراً على معرفة متى بدأ يحلم لأول مرة . الليالى ليس لها مستقبل أيضاً ؛ فالزمن في الليالى خارج التاريخ الكرونولوجى اللحظى . وفي زمن الليالى تفتح لا نهائية كونية ، تبرز منها أحلام كانت منغمرة في أعماق وعى الحالم . هناك ليال يكون فيها الليل - بلا شك - أقل إظلاماً ، حيث تكون البقايا الحاربة مازالت موجودة بدرجة تسمح لها بالمرور والتداخل مع ذكريات الليل . ويستكشف المحللون النفسيون أنصاف الليالى هذه ؛ ففيها يكون وجودنا الواقعى مازال موجوداً ومتداخلاً مع دراما الليل ؛ ولكن وراء طبقة هذا الوجود الفانى تفتح لا نهائية الوجود الحى . إن الحساسية المثابرة للشاعر تساعد في الاقتراب من هذه الأغوار الليلية العميقة (٣١) . وهناك دائماً في أحلام عفيفي مطر الشعرية ذكريات وأحداث وتفصيلات للوقائع السابقة على النوم ؛ أما هنا فقد ترك الشاعر تفصيلات الحياة اليومية اللاصقة زمنياً ، والأكثر قرباً من غيرها من فعل النوم ، وتباعد عن رسوم نومه ووسائله وروائع أخطيته ؛ لكن هذه الرسوم والروائع استمرت معه إلى حين في داخل حلمه . لقد تباعد عن هذه الصور الشجرية البارزة ، والروائع الخارجية الخاصة ؛ لأنه دخل عالماً مغائراً . لكنه ، وهو يستعيد حلمه بعد يقظته ، يتسادل هل تركت الأغطية والوسائد رائحتها ورسومها البارزة عليه ؟ هل حدث انطباع للصورة الخارجية السابقة على الحلم على الصور الداخلية له ؟ لأن هذا يحدث أحياناً . وثمة علاقة بتحدث عنها المحللون النفسيون والشعراء بين عالم الإدراك الحسى السابق على النوم وعالم النوم ذاته ؛ لكن صور الإدراك بارزة ثابتة محددة وساكنة ؛ أما صور الحلم فغير ذلك . إن وجه الشاعر خلال الحلم يتحول إلى ورق شجر يتطاير ، وثمار ناضجة تتساقط ، وأفرع تنمو وتمتد في الفضاء . هذه الصور تختلف عن الصور السابقة لها ، في أن الصور السابقة لها صور أبقرية صامتة وساكنة ومجسمة وبارزة وملتصقة بالمكان ؛ بالوسائد والأغطية . وهى صور فاقدة للحركة والحياة والحركة ؛ أما في عوالم الأحلام فتكتسب الصور طبيعية أنبساطية فجزرية مغامرة . إن الصور هنا تنمو وتحرك وتتشفوف للتحقق ؛ فالأشجار تنمو وتضج بالحياة والثمر ، على النقيض من أشجار المخدات الثابتة والصامتة . الصور هنا تخرج من إصار الصمت والقيود وتكتمل ، وتأتى مكونات أخرى تحولها وتمنعها حياة جديدة ؛ فتظهر مهرة الحلم ؛ الصورة والرمز الأثير في كثير من قصائد عفيفي

ومن البرق اشتقت الكلمة براق أى حصان ، وهو الحصان الأمل .
وقد قدس العرب الخيل ، وقدسوا البرق ؛ فكلامهما رمز العطاء
والخصوبة والخير . والبرق يوحى بالمطر ؛ وفي الحديث : الخيل معقود
بنواصبها الخير (٣٣) .

إن الذاكرة التراثية هنا معترجة بالذاكرة والسرور الشخصى
الخاص ؛ بخفقات القلب وخافوه وانكساراته ؛ وانهمسار الدموع
وينابيع الدم المعتمة القديمة النائمة . التى تصحو فى حضرة الحلم وفى
وهج التذكر . هذا حلم من أحلام التذكر والاستعادة فلأحلام
ذاكرة كما للصحو ذاكرة ؛ وذاكرة الحلم أشد عمقا واصطخاها ورمزية
وحرية من ذاكرة الصحو . والشاعر يحاول هنا كما يحاول فى كثير من
أشعاره « رد الاعتبار للذاكرة بمفهوم ثورى خلاق ، وليست الذاكرة
على مستوى الفرد والأمة ، حيننا لفردوس ضائع ، أو هروبا لعصور
ذهبية ، بل هى سلاح ووجهة ، وسيلة وغاية ، بإعادة اكتشاف
الوجوه والمواقف التراثية من منظور أنها إضاءة للحظات المعاصرة ،
وتعمرية للقائم الراهن ، وتفجير لأحلام الفرد والأمة ، ونجسيد
للمستقبل » (٣٤) .

تدخل ذاكرة الصحو أعماق ذاكرة الحلم فتتسع ذاكرة الرؤيا .
ويهرب الحلم ويفارق المنطقية والتعليلية والسببية ، ويرaug وينجح فى
الهروب من قيود الزمان والمكان ، ويبتكر آليات خاصة فى تفكيك
الصور وتكثيفها ، وتكون الأيقونية بداخله أيقونية خاصة ، حيث
تكون الصور حية وحررة وقابلة للتغير والتحول السريع ، كما أنها تضحج
بالرمزية :

شمس التذكر فى سهوب النوم دامية النزيف
والريح تعلو فى قباب الدهر والأعماق
ساقية فساقية
وغيم ينطوى من بعد غيم
يمرق البرق الأليف
لا شيء إلا غيب أكفان فأسلكه به
ليطير فى الريح الطليقة . .

من قصيدة (موت ما لوقت ما . .)

إن شمس التذكر فى أعماق الليل منهمة ومتفجرة ، ومعها تتحرك
الريح فى قباب الزمن قبة قبة ، ومعها ينطوى الغيم ويمرق البرق .
والعالم الحلمى كله شديد الحركة ، شديد التفكك ، شديد التشظى .
والشاعر طائر بداخله ، غير قادر على الاستقرار أو الثبات أمام انهمار
الصور التى تظهر وتختفى سريعة كالبرق ، لا شيء يفعله سوى محاولة
ضم صوره المتناثرة بخيوط دقيق موغل فى الرهافة مثل خيوط الأكفان التى
كثيرا ما تكون بلا خيوط .

ومن منظور عين الطائر العلوى ينظر الشاعر - عندما طار - إلى عالم
حلمى يمتزج ويشكل :

المزج بين خلائق الذاكرة وزواج ما ليس ذكراً بالأنثى
وماليس أنثى بالذكر
وفرح القوى الأرضية وفننى قوة الاستحضار
بمدد من صور الذاكرة المهشمة

فاستحضرت من الأطعمة والصور والسماع
الطيب على ما أشتهى
وطال الوقوف فى مقام « كن »
وامتلا الفرخ بالأسئلة الغضة
ومبدل شجر الوجه بالهواجس الطازجة
وبراعم الحيرة المنتهية
فعرقت أن على الممرج أمشى فى مقصورة
اليقين الأوحده

من قصيدة (قراءة)

النص الشعرى هنا غارق فى أعماق الحس الصوفى (كما يتمثل لدى
ابن عربى بشكل خاص) حيث ترتبط الصور بمفردات وحالات صوفية
خاصة (المزج بين خلائق الذاكرة - قوة الاستحضار - السماع
الطيب - الوقوف - مقام « كن » - الفرخ - الأسئلة الغضة -
الهواجس - الحيرة المنتهية - الممرج - مقصورة اليقين الأوحده) .

إن عملية المزج بين خلائق الذاكرة ، وزواج ما ليس ذكراً
بالأنثى ، وما ليس أنثى بالذكر ، ربما كانت توحى بعمليات امتزاج
تحدث بين عوالم الليل والنهار ، أو بين معادن ذكرية (الحديد الذى
يصدأ مثلاً) ومعادن أنثوية (لينة لا تصدأ) أو بذلك الزواج الذى
يحدث بين السماء والأرض فى الكيمياء القديمة ؛ فحجر الفلاسفة
المظفر يفاخر بتفوقه على الاتحاد المحض بين الذهب الذكر والزئبق
المؤنث . وبهذه الكلمات « إن يتزوج ذاته ، يجلب بذاته ، ويولد من
ذاته ، وهو بذاته ينحل فى دمه بالذات ، ومجدداً يتختر مع نفسه ،
ويتخذ لنفسه قواماً صلباً ، يبيض نفسه ويحمر من تلقاء ذاته » (٣٥) .

وعندما يقول « الفلاسفة الهرامسة إنه يجب تزواج الشمس
والقمر ، غابرتان وبيا ، الأم والابن ، والأخ والأخت » فإن كل هذا
ليس بشيء آخر سوى اتحاد الثابت والمتطير ؛ هذا الاتحاد الذى يجب
أن يتم فى الإناء بواسطة النار (٣٦) . ويكثر ابن عربى فى « كيمياء
السعادة » من الحديث عن نكاح المعادن وتزواجها كما يخرج منها جوهر
شريف يسمى الذهب ، به يشرف الأبوان . والذهب/ الولد =
الفطرة = الإسلام ، وأبواه (المعادن الأخرى) هما اللذان يهودانه أو
ينصرانه . ويقول عن إدريس صاحب كوكب الشمس « رأى فى هذه
السماء غشيان الليل النهار والنهار الليل ، وكيف يكون كل واحد منهما
لصاحبه ذكراً وقتاً وأنثى وقتاً ، وسر النكاح والالتحام بينهما » (٣٧) .
وتحضر صور أخرى من التراث الصوفى فى هذا الحلم ، حيث
يستحضر الشاعر الأطعمة الطيبة ، والصور الجميلة ، وهذه الحالة
الوجدانية المرتبطة بالكلام والألحان العذبة (السماع الطيب) .

إن الكلام سماع ، وه السماع إيقاع فى شكل حروف . وهو يمكن
أن يتلقى بالصر فى صورة مرئية ، تلقياً يقوم على وزن وميزان .
وحقيقة الميزان هى الإيقاع الذى تبرز فيه الذات ناظمة ، أى جمعة
ومفرقة لحروف الصورة بإيقاعات هذه الحروف فى تركيب مشكل فى
صور ، ولما يتلقى بالأذن ، فهو يحتاج إلى أعمال الخيال أكثر وأى
تقديم المرئى فى خيال المتكلم مقولاً يسمع بالأذن ، ويتلقى مرئياً فى
الخيال . . فالأشياء عامة فى وجودها العدمى لم تتصف إلا بنسبة

علوم الحقائق والمكاشفات^(١١) . والهرامسة هم الآباء الحقيقيون لرياضيات الحلم ولرموز الأعداد . وهرمس كلمة سريرية معناها العالم ، والهرمسية فلسفة عرفانية ترجع بجذورها إلى مصر القديمة ، وقد عرفت بالتركيز الكبير على علميات تحول المعادن وعلى الأحلام . وقد وصفت برديات هرمس الأحلام بأنها لغة لها حروفها ورموزها التصويرية ، كما أن لها خطوطها المختلفة ، كما هو الحال في اللغة المصرية القديمة ، بخطوطها الميروغليفية والمهيراطيقية والديموطيقية ، وأشكال حروف كل منها ، وطريقة قراءتها ، أو كما هو الحال في اللغة العربية ، واختلاف خطوطها الكوفي والرقعة والنسخ ، فتختلف صور المراتب ومعانيها في الأحلام تبعاً لنوع الحلم وطبيعته^(١٢) .

لقد استخدم الفلاسفة والكهان في كل الفلسفات القديمة الخيال البصري والأحلام أداة للنمو والبحث والتجديد ، واعتقد الهرامسة المصريون القدماء أن الكل يخلق العالم عقلياً ، بطريقة مماثلة للعملية التي يستطيع الإنسان من خلالها أن يخلق الصور العقلية . ومع هرمس ولدت فلسفة روحية تقوم على المادة . وتقرر هذه الفلسفة أن الصور التي توجد في العقل تقوم بالتأثير على العالم المفسى الطبيعي . وقد مهدت هذه الفلسفة الطريق لظهور الكيمياء القديمة . واعتقد هرمس أن الأفكار مماثلة في حركتها وعصائصها لخصائص العالم المادى وحركاته ، وأنها قادرة على تحويل العالم المادى وعلى تغييره . وتعلم التحكم في الصور العقلية هو أحد الأساليب المستخدمة في إحداث هذه التحويلات . وقد أشرت المبادئ الهرمسية المصرية الخاصة بالمعالج والشفاء عن طريق العقل في بعض أشكال العلاج الإغريقية ، فالمعالج المصرى ، ثم الإغريق بعده ، كان يجعل المريض يحمل بالشفاء من خلال الآفة . وقد اعتقد عالم الكيمياء القديمة السوسرى «بارسيلسوس» أن قوة الخيال عامل عظيم في الطب ، فهو يمكن أن تحدث الأمراض لدى البشر ، ويمكن أن تشفيهم أيضاً ، كما اعتقد أن الأحلام تمنح الإنسان شفافية الرؤية التي تسمح بالقدرة على تشخيص الأمراض وعلاجها . والروح - في رأيه - هي السيد الحاكم ، والخيال هو الأداة ، والجسم هو المادة التشكيلية . وقد كان الاعتقاد في القيم الشفائية للأحلام والخيال شائعاً في فلسفات الهرامسة ، ولدى الأفلاطونية والأفلاطونية الحديثة ، وكذلك لدى الهندوس والبوذيين . وفي العصور الوسطى عبرت هذه الأفكار عن نفسها في تراث المتصوفة المسلمين ، والغنوصية العرفانية المسيحية ، وكذلك في أفكار القبالة اليهودية^(١٣) . وفي ليل الحلم كل شيء محتمل الحدوث : الاتصال بالملوك والأحياء ، والوجود في أماكن متعددة ، وفي أزمنة متباعدة في آن واحد^(١٤) .

هو الليل ؛ صَخْرُ الإرادات في الكون ، سحابة

يتنفس فيها اشتباك الخطوط مشاجرة اللون في

اللون ...

للتخوم خطاها . . تضيق وتوسع الأرض هرولة

لأقاليم يمتلئ الحلم فيها بما يشتهى

مرة ملكوت

السمع في مجموعها المشكل للكون الذي سمع كلام الله ، فالتذ في سماعه ، فلم يتمكن له إلا أن يكون . وهذا السماع الأول مجبول على الحركة والاضطراب والنقلة في السامعين ؛ لأن السامع عندما سمع قول « كن » ، انتقل وتحرك من حال العدم إلى حال الوجود فتكون ، فمن هنا أصل حركة أهل السماع^(١٥) .

وقد طال وقوف الشاعر في حضرة الوجود والكون (مقام « كن ») فامتلاً بالفرح والأسئلة المورقة وخواطر النفس وهواجسها ، وانتهت حلمه براعم حيرة طاغية (الحيرة عند ابن عربي هي الفرق في ساء العلم بالله مع دوام النظر إلى توالى تجلياته)^(١٦) ، فعرف أنه هل المراج (يرتقى ويصعد بروحه) ، وعمله وحلمه يتمشى في مقصورة (مقام الإمام) اليقين الأوحى المطلق نقيض الشك (الوجود الواحد) (أو الحق في الأشياء) ، والحقيقة الشاملة الجامعة لكل الحقائق :

واتسعت دائرة الأرض

السموات سراويل يتفتقن عن خاصرة النهر الحى

نافذة تحت سراويل البحر مفتوحة

والإشراقين الهرامسة والعرفاء يقيمون

وليمة الجدل النورى

السهروردي يتنفس ملء الفضاء ويقسم الخبز

والسمك النيل المفضض وبأكل ملء

الفيض الذى لا ينقطع

الهرامسة ينسجون برودة

السماع والطرب ويفرشونها للقبيلة النبيلة والوحش

والطير مستراحاً وكنفاً وتوطئة لتعارف الخلق

ومصاهرة الخلق مثنى وثلاث ورباع وإلى آخر

ما تبعه الذاكرة من الأعداد .

وتتسع مساحة الحلم وتغزو المادة المتفجرة من طبقاته ؛ فسموات الحلم سراويل تتفتق كالشمس صادفت رتقا بين سحابتين عند خاصرة نهر الحلم الحى ، فتفتح نافذة أخرى للحالم ، فيشهد الرؤيا ، وليمة الجدل النورى والإشراقين الهرامسة والعرفاء (الجذور التاريخية الخفية للشاعر والقصيدة) ، كالسهروردي ، الذى يتنفس بحرية ، ويرفض القيد ، ويفضل الموت جوعاً (وكان يفضل الرياضيات ولا يحب الطعام ؛ وقيل في حادثة موته إنه ترك دون طعام حتى مات ، وقبل إنه امتنع عن الطعام حتى مات)^(١٧) ، والذى يرفض أن يكون الطعام له فيقسم الخبز والسمك النيل المفضض رمز الحرية والحركة والخير والرزق والفضة المرتبطة بالفيض ، بالقمر ، بالنور ، بالروح ، بالقوة الخالقة . وهؤلاء الهرامسة ينسجون أثواب السماع المخطط ، ويفرشونها لتعارف الإنسان والحيوان المتوحش والطير وتآلفها ، في مصاهرة تتم بين الخلائق ، وامتزاج يحدث في الذاكرة . ويتحدث السهروردي في رسالة أصوات أجنحة جبرائيل عن أن الحق سبحانه وتعالى قد قال « وجاعل الملائكة رسلاً أولى أجنحة مثنى وثلاث ورباع » . وقد ذكر مثنى في أولها إذ كان الاثنان أقرب الأعداد إلى الواحد ، ثم الثلاثة والأربعة . ومن هنا أن الذى له جناحان أشرف من الذى له ثلاثة أو أربعة . وهذا سر يتفرع على تفصيلات كثيرة في

وأخرى سديم يناوشه المصنف

من قصيدة (امرأة تلبس الأخضر دائماً)
ورجل يلبس الأخضر أحياناً) .

ليل الحلم يمر به الغمام أحياناً فيظلم ، لكن شمس الخضراء مثل
عيون الحبيبة ، مثل لباسها ، غالباً ما تهيء . يبرق ليل الحلم بمزيج
من الأحمر والأخضر ، وتظهر صور ، وتقوم عوالم وتبهوى عوالم
أخرى . ليل الحلم بوتقة لوحة تكوينية سريرية ، تشبك فيها الخطوط
والألوان . ليل الحلم تظهر فيه الأشياء وتختفى سريعاً كضوء البرق ،
يفرش سناه لحظة ويخفيه لحظة . وتضيق أرض الحلم وتتسع مرة ؛
تضيق الخطوة وتتسع في أقاليم الحلم مرة ، ويكون الحلم كالملكوت
الممتلئ الكامل المكنم ، ومرة أخرى يكون سديماً وهماً وخواء
تناوشه ربح صرصر عاتية الحلم . مرة جنة ومرة صحراء ، لكن هذه
الصحاري في الحلم قليلة الظهور ؛ وهي عندما تظهر فإنما تشير إلى
مواضع الجنان ، الزروع والخيرات والأمطار والأزهار :

الصحاري تقاطرون لي بالفضى والشقائق للممن

ظل النور المطيفة

قدمن لي ورسهن وطعم الإراك وأدعية

من حرام المحيين .

من قصيدة (امرأة ليس وقتها الآن)

الصحاري القاحلات المجذبات في الحياة أوفى بداية الحلم جثن
للحلم متقاطرات حاملات ومثلثات بالنباتات والأشجار الطيبة ؛ وعالم
الحلم الخيالي هنا هو عالم فردوس يشير إلى الأيام القديمة الأولى قبل
المبوط من الفردوس ، أو إلى الأيام القادمة المتعلقة بحلم الصعود
إليه . والجذر اللون النباتي المشترك في هذا الحلم هو الأحمر ، فالفضى
شجر من أثل خشبه من أصلب الخشب ، وجره يبقى زماناً طويلاً
لا ينطفئ ، والشقائق هي شقائق النعمان ، الورود الحمراء المرتبطة
بموت أدونيس وميلاده ، وبأسطورة الانبعاث والموت وطائر الفينيق
الذي ربما كانت تشير إليه « النور المطيفة » في هذه القصيدة (٤٥) .

والورس « نبت من الفصيلة القرنية (الفراشية) ، نبت في بلاد
العرب والحشة والهند ، وثمرتها قرن مغطى عند نضجه بغدد حمراء ،
كما يوجد عليه زغب قليل ، يستعمل لتلوين الملابس الحريرية ،
لاحتوائه على مادة حمراء . والأراك هو شجر المسوك ، وهو شجر
كثير الفروع متقابل الأوراق ، له ثمار حمراء دكناء تؤكل ، نبت في
البلاد الحارة ، ويوجد في صحراء مصر الجنوبية الشرقية . والعرار
نبات طيب الرائحة ، من فصيلة البهارات الحارة (٤٦) .

نار الحلم مشتملة دائماً ، وحرية الحلم وغيوله جامعة بلا حدود ،
والشاعر ينم ويستيقظ ، وحلمه لا ينقطع :

شمسان :

مصحورة تشظى بجفنى واحدة

تتكلم أخرى عن الكائنات المذابة

تجلس في حضرة الدهشة المشرقة تحت

الظلام ، وأدخل أروقة الله ،

زُملنى الصيفُ والصوفُ تحت فضاء السموات ،

نمت ، استفتقت ذهبولا ،

ونمت تذرني جمره الليل

تفرط فوقى عناقيدها اللهبية

يبنى وبين القميص الخيول

الصواهل ، ألقاف غاب من الشجر المعتم المتهدل

هذى غزالة خوفي مطاردة حرة

أقلب

من قصيدة (امرأة ليس وقتها الآن)

يتحدث الشاعر هنا عن شمس خارجية وشمس داخلية ؛ شمس
إدراكية وشمس حلمية ؛ امرأة واقعية وامرأة حلمية تخضر دائماً .
واحدة تشظى بجفنه جمره ، والأخرى تتكلم عن الكائنات المذابة
وزواج المعادن وعالم السحر والكيمياء وحرية التحويل والمصاهرة .
غابات كثيفة ؛ أجنة أذغال تفرش أغصانها على أحلامه ، نتم لتضىء
وتضىء لتعتم ، وتتسلل الشمس بين فروعها كضوء البرق بين الغمام
« هذى غزالة خوفي مطاردة حرة » إنها امرأة جميلة شاردة ، بينه وبينها
تقف خيول الحلم الصواهل ، وعناقيد الليل الملتبته تدفعه في اتجاه
القميص الذي هو إما قميص الحبيبة ، أى رداؤها ، أو هو الغطاء
الذى يخفى الحقيقة والمادة الأولى للحياة والخلق ، التى لا بد للمرأة -
كما يشير أفلوطين - أن « يتغلغل تحت صورها ، وينزغها عنها ،
ويجردها منها ، وحينئذ ينالها مفردة مجردة عن اللباس ، ثم يتأمل
قميصها واحداً واحداً ، ويتأمل مرتبة كل قميص منها ، ويتحقق من
مراتب هذه الصور ، وما هو منها أول ، وما هو ثان وثالث ورابع ، إلى
الآخر منها » (٤٧) .

ودائماً هناك في أحلام الشاعر رجل وامرأة ؛ ودائماً هناك مهرة
لاخلامة ؛ مهرة كالمرأة أو امرأة كالمهرة . ودائماً هناك بحث وفعل
شبقى ، وعالم يطمح للخروج من قسر الواقع وقيد المادة وانقضاء
الزمن ؛ ودائماً هناك انشطار وثنائية متصارعة بين ذاتية الأرضية وذاتية
الحلمية ؛ بين امرأته الواقعية وامرأته الحلمية ؛ ودائماً هناك جمر
واشتعال ولهب :

بيننا جمره للعناق :

أحل حرامها وأفتح أكمائها

ورق غملى تقراه ماء الأصابع ، كف تكابده

كلما سقطت ورقة نفرت في منابتها فورة للطلوع

المفاجيء وأزدهمت ...

من قصيدة (هل الانتظار هو ؟)

وأيضاً :

رجل ، وامرأة تفتح في عروة ثوبيهما الشفيقين

بخورا ولبانا زاكيا ، تفتح في الطوق هلالا

خفق مهدين ، حفيف المخمل الناعم بالحلمة

والمرأة تمشي خضرة معتمة في

هوج الليل ويمشي الرجل النائم يقظان .

من قصيدة (حنة هي القصيدة)

المرأة في الحلم كالحلم ، كالجمر ، كالزهر ، كالنهر ، كالكتابة ، كالإبداع ، طاقة متجددة مودقة منتشرة دائماً كروائح المسك واللبن والبخور الذكية ، المرأة تمشي في الحلم كالنسيم العليل ، ثوبها شفاف ، وريحها طيب ، ومشيتها خضرة معتمة غامضة كثيابها ، كشمس الحلم ، كورق الشجر يبرز براعم من مكانه . والرجل النائم يمشي مستيقظاً لأنه حي بالحلم ، نشط به ، متنب لهاله ، مستثار بأمراته ذات الحضرة الداكنة ، المرأة الأفق الزجاجية الأشعة النجمة الهلال الخفق الخفيف النعومة ، تمشي متهادية وسنانة ، في حين ينظر الرجل النائم ويرى ويخاطب نفسه :

لك ممالك الجن الفسيحة وقلق الإنسان

ومستقبل الحلم :

جولان النوم في المدن

المهجورة وشواهد القلاع أو يقظة الجلوس على العرش

تستبد بك فوضى الغيوم والأرجوان المدمم في

مملكة الريح

فهل هم الموت يعمدون أدوارهم في

صمتك المسكون بماء التذكر ، فترى كل شيء شبحاً

يبهم بين مرأتين ؟

من قصيدة (هل الانتظار هو ؟)

وتنسع مرآة الحلم ، ويرفع الشاعر مرايا حلمه ، ويرى منقوشاً عليها ممالك الجن الفسيحة ووحرة الإنسان ، مادة الحلم الماضية ومادته القادمة ، ويتحول الحلم كائناً حياً حرراً في عوالم المدن المهجورة القديمة ، وتستبد بالشاعر العوالم المختلطة من مدركات خارجية ورؤى داخلية ، فوضى الغيوم والشمس (الأرجوانية) الدامية في سهوب التذكر حادة النزيف ، في حين تطلق الريح جيوشها الهوائية لتشن هجومها على مملكة الحلم . وينشط التذكر ، وتبرز مرايا كثيرة تعكس الحالة الشبيهة للكائنات والأشياء . وصمت الشاعر المسكون بماء التذكر هو إذن صمت مسكون بالحركة ، إنه سكون يضيغ بالتضجر ، فالحقيقة الوجودية واحدة تتعدد صورها وتجلياتها ومظاهرها ومراتبها ، فهذه الكثرة هي كثرة اعتبارية لا مستند حقيقياً لها . . فالخلق واحد يتكرر في مراتب التجل وفي المراتب (١٨) .

ويهم الشاعر بين مرأتين ، مرآة الخلق (الإدراك - العالم الأرضي - المفردات - الكثرة) ومرآة الخلق (الحلم - عالم النفس والروح - الصيغة الكلية - الوحدة) . والمرآة الأولى تمثيلية باردة محددة ، والثانية حية دافقة متجددة ، مليئة بالسلاسل والاحتمالات ، وهي مع ذلك خالدة . وفي الصورة تضمين لأسطورة الكهف وعالم المثل وعالم الأشباح لدى أفلاطون ، وكذلك لفكرة التناقض والصراع والبحث عن الذات من خلال وسيط هو المرأة .

إن الأحلام هنا ليست مقصورة على الشرط الفيزيقي للنوم ، إنما أكثر تعلقاً بالبعد الرمزي للخبرة الإنسانية الكلية (١٩) ، وبطبيعة الفعل الإبداعي الذي يمتص به الشاعر :

امرأة تقوم بين وبين الحلم

معتمص بطوفان الحلم معتمص بطوفان القصيدة .

قصيدة (امرأة - إشكاليات علاقة) .

(يمرج ماء الظلمة الحى)

فما سؤالك عن ثلج الجمد وأنت مقيم

في حرش الجمر الحية ،

وما سؤالك عن النار وأنت يقظان

النوم في إجابات الجمد !!

وأوقفني

أقر أن أن الجمع بينهما والخروج منها

ثم أقر أن أن حلم أسئلة النوم .

قصيدة (أول الحلم - آخر الحلم)

ماء الحلم ، الظلمة الحية ، الماء الحى لظلمة حية يمرج ويومض ويمتدح فلا سؤال ولا تساؤل ولا طلب لثلج السكون . يخاطب الشاعر نفسه مخبراً ليأبها أنه يقيم في حرش الحلم (حرش الجمر الحية) ، حرش الحياة ، قمة التدفق قمة البركان . ويتخذ الشاعر تجاه ذات موقفاً شبيهاً بموقف النفرى في « المواقف والمخاطبات » أمام الله ، إنه ناز الحلم / الحياة / القراءة / الحركة / النار / الإقامة ، لكنه في الوقت نفسه « يقظان النوم » الذي يتساءل عن « ثلج الجمد » ، ويقيم في « الجمر الحية » . ويعترف الشاعر بوجود هذين العالمين ، هاتين المرأتين ، هذا الواحد المنشطر في كثرة ، ويحاول الجمع بينهما ، والخروج منها . إنه يضع أمامه الموضوع (الجمر - النار - الحلم - البقعة - الحضور الحقيقي) ونقيض الموضوع (الجمد - الثلج - الواقع - النوم - الغياب) ويصل من خلال حلمه الإبداعي ومن خلال موقفه الذي يتواجه فيه موضوعه ونقيض موضوعه كى يصل إلى مركب النقيضين : « أقر أن أن الجمع بينهما والخروج منها » ، وكى يصل أيضاً إلى اقتناع فكري وشعري بأنه « علم أسئلة النوم » . إنه عالم الأحلام ، شاعر الأحلام ، سفر الأحلام ، مفجر الأحلام ، وفيها بين الدخول إلى الأحلام والخروج منها يتشكل عالم الأسئلة التي لا تقدم إجابات إلا لتثير أسئلة أخرى . وهكذا فعل العقل الجدل الإبداعي ، هكذا فعل الكتابة ، وكذلك فعل الوجود والحياة : « مضى زمن الأجوبة التي لم نشترك في صياغة مقدماتها أو عناصر حقيقتها . نحن الأسئلة المطروحة ، بل نحن الأسئلة المفتحة ، والقصيدة سؤال كبير ، بل نحن القصيدة وقد تفرقت في جسيم كثيرة ، بل نحن هدايا الشوك ، لا هدوء لنا ولا هدوء لأحد بنا أو معنا » (٢٠) .

هل يمكن لحلم مثل هذا أن ينتهي أو يقفل أو يختم ؟ لا ، إنه يستكمل دورة ليبدأ دورة أخرى . وكما يكون الفجر كمالات الليل وبداية ليوم جديد يكمل الحلم دورته الصاعدة .

١ - ٣ آخر الحلم :

وفي حين تطلع نساء النهر في مطلع الحلم في بداية قصيدة « قراءة » (خلاخيل من المشب - استدارات من الفضة والطمس - اشتهاه

بللته رغبة الماء) فإن نساء النهر - في ختام الحلم وختام القصيدة - لا يطلعن بل (يكشفن عن الساق النحاسية ، والطمى وعشب الخليفة الطالعة من كل نوم) . الساق النحاسية إشارة لنساء الأرض أو لطلوع الشمس .

وفي حين يكون عالم طلوع الحلم هو عالم طلوع نساء من الفضة ، خلاخيل قمرية من العشب بلون شمس الحلم ، أو استدارات شبه كاملة من الفضة والطمى والضوء المشع المضيء لعالم الحلم ، فإن عالم طلوع الشمس الأرضية بعد ذهاب الحلم يكشف عن سيقان نحاسية تومي إلى قرب طلوع الشمس لنساء أرضيات يكشفن عن عالم الخليفة التي قامت من النوم تسعى في الأرض قرب مطلع الفجر . وما زال الشاعر يغفو ويصحو ، ويستيقظ ثم يغيب ؛ ما زالت المهرة تصهل وببت أبيه « مرتحل في جسد الحلم » ؛ ما زالت الصحارى تكتس وتترين ، وكذلك الخرائب « ببهاء الصاعقة وخضرة النار » . لكن ها هي ذي تخفي أطراف الليل المتبقية « في قفازات الأرجوان وجوارب الذهب المسبوك وغير المسبوك » . ويدخل الليل في النهار ، ويلج النهار عالم الليل ، ويخرج الميت من الحي ، ويخرج الحي من الميت ، ونحجي الأرض بعد موتها ، وتظهر شمس « أرجوانية ذهبية فيختفي الليل بتأثير من جسمها (الذهب المسبوك) » ، وتصعد الشمس ويهبط الشاعر من عالم الأحلام :

صاعدة هي ومليئة

هابط هو إلى مهمة الخشاش وتلاصق الدوبيات

وزواحف السمي

ضاعت الخطوة ...

في مرقعة النصف النهاري

التفتت ، انتشرت رائحة النوم الظلامي

وقاءت فرش الصوف ، ارتمت ألحفة القطن

المنذأة

سلام عنكبوت من دم خثرة أن التقاطيع

تشبهن ...

سلام /

جسد يهجره الماء وماء هجرته الذاكرة ...

من قصيدة (قراءة)

وتحتل المشهد الأخير في الحلم صحراوات تلبس أردبتها فتترين الأرض وشظايا الخرائب ببهاء الصاعقة وخضرة نار الحلم . لكن هذه الزينة تبدو كغفوة الموشك على البقعة ، وكخضرة النار وبدايات النار ونهايات الحلم ؛ تمضي سريعاً . وتصعد الشمس ويهبط البحر ، ويغيب نهر الحلم ، وتشحب صورة مياهه ، ويبدأ العالم الأرضي السمي اليومي في الدبيب والمهممة ، وتضيق الخطوة التي كانت واسعة ، لأن حرية الحلم أوشكت على إفساح المجال لقيد المادة . ويصبح السمي هنا شبيهاً بسمي الزواحف والدوبيات (الحشرات الصغيرة ، التي قيل في بعض نصوص الكيمياء القديمة إنها قد تخرج من النار)^(٥١) . وفيما بين صعود الشمس وهبوط الشاعر إلى عالم الدوبيات والزواحف وخنشاش (حشرات) الأرض وتلاصق مسافاتها

وتصر خطواتها وضيق مكابها ، تضيق خطواته . لقد بدأت البقعة .

ويستعين الشاعر بكلمات وصور ذات جرس خاص لكي يعبر عن عالم الضجيح والضوضاء الذي استيقظ فيه ، بعد أن كان في عالم الخفة والسكون ؛ فالنهار له « مرقعة » تختلط فيها الأصوات والأشكال والصور ، وفرش « الصوف » ، قاءت ، « ألحفة القطن المنذأة » ارتمت . والسلام هنا « سلام عنكبوت » والدم « خثره » أن التقاطيع تشابهت ، وجسد الشاعر « يهجره » ماء الحلم ؛ ماء حياته الليلية الخاصة ، والنهر الذي تطلع منه نساء الحلم « خلاخيل من الفضة والطمى » . والحلم كالماء بالنسبة للشاعر ، إذا هجره « جف ومات » . وكذلك الذاكرة بالنسبة للحلم ؛ فهي ماء يغيب ويتدفق ، ويكسب الحلم الحياة والمعنى ؛ فإذا هجرت الذاكرة الحلم صار فوضى كابوسية عنكبوتية ، وشظايا من الرؤى الليلية المبهمة . ونفض الصور المستمر والخلق الدائم المتجدد لمشاهد الحلم تحضر بدلاً منه الآن « تقاطيع تشابهن » (إن البقر تشابه علينا) في رثابة متكررة ومملة وواهية « كسبيج العنكبوت » ، وتكرر خيوطه « جسد يهجره الماء وماء هجرته الذاكرة » . إن ماء جنات الحلم التي تجري من تحتها الأنهار يجف ما دامت ذاكرة الحلم تشحب ويغيب ماؤها . والماء دائماً مرتبط بالذاكرة ؛ ذاكرة النهر ؛ نهر الحلم ؛ حلم الذاكرة ؛ نهر الذاكرة .

هذه صور تكرر دائماً في قصائد الشاعر الخيال / الرؤيا / الذاكرة / الهجران / الغياب / المرور / العبور ، وكلها مناطق مترابطة في مساحة الحلم ، والماء يخصصها ويعطيها دلالات التجدد والنمو ، وغياب الماء يحضر أمام أعيننا صورة مشهد جاف بارد وقاحل ، يوشك على الموت :

... الفجر ينسجه عنكبوت الترقب ، لا أصدقاء يمشون

صوت الخطى أتعرف فيه على صاحبي الموت أو

عسس الظلمات ومهمة المخبرين وراء النوافذ .

من قصيدة (امرأة تلبس الأخضر دائماً)

وفي قصيدة « امرأة ليس وقتها الآن » نجد أنه بعد طوفان الحلم وفيضان العشق ونار الشبق وصراع العوالم وتفجر الذاكرة ، يكون الوداع ، وتكون البقعة والإفاقة :

استفقتنا ذهولاً :

من الرعب لم ألتفت

وهي لم تلتفت .

على أن قصة الحلم في قصائد الحلم هنا ، لا تكون منسقة منظمة كما هو الحال في الأعمال العقلية ؛ إنها عوالم تختلط وتنشطر ، وتبدأ لتنتهي ، وتنتهي لتبدأ مرة أخرى . والإيقاع الدوري لها ، والشكل الدائري لقصائدها ، يسلمنا إلى عوالم بدائية قريبة من عوالم الأسطورة . هكذا يمضي الشاعر لياليه ما بين « بارقة النعاس وخطفة الحلم المكاشف » إننا عندما نكون في حالة نوم نستيقظ في حضور شكل آخر من الوجود ؛ فنحن نحلم ونبتدئ القصص التي نحدث ، وأحياناً لا يكون هناك بالنسبة لها أي سببية في الواقع . وأحياناً ما تلعب دور البطل ، وأحياناً دور الشرير ، وأحياناً نرى أجمل المشاهد ونكون في قمة السعادة ، وأحياناً ما يُقذف بنا في جحيم من الرعب .

هو صباح العصافير التي تترك قبل البشر؟ وهل يحىء الشمس يعلن ختام حلمه؟ أم أن ذهاب نهاره هو قدوم لعصافير ليله؟ إن الليل عصافير ينفض عن أنفسهن بقايا القطر وأصغاث النباتات ويقايا الظلام. هو الصباح إذن يحىء ويختم الحلم، فالهوة «تأوب» ونعاس الصخرة «رطب». هو نعاس الفجر إذن؛ نعاس القطر والندى. وما زالت القرية تنام مثل جرو مرج غارق في السكينة والأحلام، لكن نعاسها يوشك أن ينفض، فالنهار تنأهب ذؤابة رأسه للظهور مشعة بضوئها من وراء الأفق. إن نهاية الحلم تعود بنا إلى بدايته، وبداية الحلم قد تكون هي نهايته؛ ونهايته قد تكون بدايته وما تذكره من الحلم يكون آخر ما تم فيه، وقد يكون هو ما نبدا به الحلم في اليقظة، برغم أنه نهايته في النوم.

يمكننا بالطبع استرجاع الحلم من نهايته، وتذكر بعض التفاصيل إذا نحن نشطنا الذاكرة؛ فليست قصيدة الحلم - وكذلك الحلم - حركة خطية امتدادية أحادية الجانب، بل هي حركة دائرية لولبية بندولية، تتحرك بين السطح والعمق. وهنا يتحرك وعي الحلم - أو لادعيه - من نقطة ما ويعود إليها كي يعمقها أو يؤكد لها. وهو خلال حركته يأخذ موضع عين الطائر أو ينظر من منظور الطائر؛ Bird Perspective فهو يرى جميع مشاهد الحلم متجاوزة ومتفاعلة ومتراكبة ومتداخلة معا في آن واحد؛ يراها برغم تباعدها الزماني والمكاني، ويرغم تفكك عناصرها وتباعدها مفرداتها، في موضع واحد، بنظرة واحدة، غارقة في ذلك الضوء الكوني الأسطوري الشامل، المميز لمعالم الأحلام التي تجول فيها محمد عفيفي مطر كثيرا، ومن خلالها أبدع شعره بشكل قل أن نجد له نظيرا في الشعر العربي المعاصر أو غير المعاصر.

٢ - الكيمياء دلالة الصهر والتحويل :

ما علاقة الشعر بالكيمياء ؟

نبدأ أولا فنقول إن ما نقصده بالكيمياء هنا هو تحديدا ما يسمى بالكيمياء القديمة Alchemy وليس الكيمياء الحديثة Chemistry. ويمزى اشتقاق كلمة كيمياء إلى كلمة مصرية قديمة هي «سيميا» ومعناها السواد. وقد أول مؤرخو الكيمياء معناها صنوفا من التأويل؛ فممن من قال إن معناها الأرض السوداء إشارة إلى الخصب والبركة؛ ومنهم من جعل السواد رمزا إلى السر والخفاء، ودليلهم على ذلك الإشارات المعقدة التي كان يتخذها القدماء لتضليل العامة، ولتفهم التلميذ الخاص فقط^(٥٣).

ولاحظ أن البعض يطلق لفظه «السيمياء» على الكيمياء العربية، بيد أن استخدام هذا المصطلح لا ينسجم مع مفهوم الكيمياء لغة واصطلاحاً وتاريخياً؛ فلفظة السيمياء وردت في المعاجم العربية لكي تعني «العلامة». ويفرق ابن خلدون بين السيمياء التي هي عنده من «فنون السحر وضروبه» ومن فروعها عالم أسرار الحروف، وعالم استخراج الأجوبة من الأسئلة، والكيمياء التي يعرفها بأنها علم ينظر في المادة التي يتم بها تكوين الذهب والفضة «بالصناعة». ويضاف إلى ذلك أن هذه التسمية - السيمياء - لم تستخدم من قبل علماء الكيمياء العرب، بل استخدموا لفظة الكيمياء منذ عصر خالد بن يزيد. ولم تر هذه التسمية أيضا في مؤلفات جابر بن حيان والرازي،

ولكن أيا كان الدور الذي نلعبه في الحلم، فنحن نقوم بدور المؤلف، إنه حلمنا، وقد ابتكرنا نحن الحبكة^(٥٤) :

تخرج تحت فضاء الليل وتغدو شجرة هائلة يلفها
الظلام المرقط

كلما اختفت نجمة غادر عضو من أعضائك الليل حتى
تتكامل على فراشك الخشن
للحصير والليف غابة من تألفات اللمس والأحلام
للسموات ذاكرة في عينيك
تعرف كم دائرة تطيرها الصقور والحدآت العالية
حتى تصير الشمس في مركز الأقواس.

من قصيدة : (هل الانتظار هو؟).

ونصوص قصائد الحلم نصوص ملتبسة، تتداخل فيها عوالم وتفصيلات وصور متباعدة؛ فهل ليل الشاعر هو نهار الكون؟ وهل نهار الشاعر هو ليل الكون؟ هل اختفاء النجوم هنا ولادة للصباح؟ أم هو قدوم للحلم حينما تختفى أنجم السماء في الليل تدريجياً من أمام الشاعر، في حين تغفو عينه، ويحيىء حلمه؟ هل كلما اختفت نجمة من أمامه تتكامل أعضاؤه عضواً عضواً على فراش ليله؟ أم أن هذا التكامل يكون للغابات المتألفة من اللمس (الشبقى) والأحلام؟ هل السماوات التي تحضر في ذاكرة عيني الشاعر هي سماوات الحلم أم سماوات الفضاء الإدراكي؟ وهل يعرف الشاعر عدد دورات طيران الصقور والحدآت العالية خلال الحلم أم خلال الصبح واليقظة؟ هل يكون ذلك منذ شروق شمس الحلم أم شمس الإدراك الحسي المعروفة؟ هذه كلها احتمالات يوحى بها هذا النص الملتبس، الذي يكثر وجود أمثاله في شعر عفيفي مطر، ومثله قوله في قصيدة «عنة هي القصيدة»: «الليل في آخره السهل عصافير ينفض عن الريش بقايا القطر، أصغاث النباتات، هباء الذر والغبشة، يسلمن المناقير إلى دفة الجناحين. النهار التّم في أعضائه واصاعدت شيبته من تحت حذاء الذرى. الصخرة تأوى للنعاس الرطب والهوة تنأهب والقرية جرو ومرج لا ذبه النوم البعيد». هنا يتوحد الزمان بالمكان، وتعرف الطبيعة سيمفونية اللون والحركة؛ فبعد التمهيد الذي بدأت به القصيدة، والذي شبه فيه الشاعر أشعة الشمس بالشوك المضرة وبالفنفس الساطع الذي يرمي، ويعكبوت ذهب يقطر منه الأرجوان - بعد هذا تتداخل عناصر الليل مع عناصر النهار؛ فما زال الليل حيا يسمى؛ وفي القرية تتداخل عناصر النهار مع عناصر الليل، كما يتداخل الضوء مع الظلمة، والنور مع الغبشة، واليقظة مع النوم، ويتحدث الشاعر عن الليل الذي يستيقظ في آخر السهل كما تنفض العصافير عن ريشها بقايا ندى الصباح وأصغاث أحلام النباتات وثمار الريح والحشرات والعممة، ثم تسلم مناقيرها لدفة أجنحتها. والنهار يتأهب للصعود فشيبته، أي ذؤابة رأسه، أي شمس، تتصاعد عند الأفق المخضب كالحناء، في حين أن الصخرة «تأوى للنعاس الرطب». والفراغ يتأهب، والقرية في حالة نوم تشبه الكلب الصغير الذي لا ذبه النوم السعيد. هل يتحدث الشاعر هنا عن حالة من اليقظة أم حالة من النوم؟ أم حالة هي ما بين اليقظة والنوم؟ (وهذا أقرب الاحتمالات في رأينا). فهل ليل الشاعر هنا

بل شاع استخدام مصطلح الحكمة على الإطلاق ، والصناعة ، إلى جانب المصطلح المعروف . وعلى ذلك يرجح تسميتها بالكيمياء القديمة^(٥٤) .

وإذا ما وردت كلمة سيمياء في هذه الدراسة فلنأخذ معنى بها علم الكيمياء القديمة وليس علم العلامات أو السيميوطيقا الذى عرفه « بيرس » بأنه نظرية شكلية للعلامات^(٥٥) ، وإن كانت الرغبة الكامنة في الحقلين المعرفيين تكاد تكون واحدة ، وهى الإحاطة بالكل ، والتواصل الشامل^(٥٦) ، مع اختلاف المناهج والأساليب .

إن الموضوع الأساسى الذى يتجه إليه سهمنا الآن هو تلك التشابهات وثيقة الوشائج ، التى نفترضها بين الكيمياء القديمة أو الحديثة وأشكال معينة من الشعر المعاصر بشكل خاص ، وشعر عفيفى مطر بشكل أخص . ونوجز هذه التشابهات فيما يلى :

١ - تقوم الكيمياء في جوهرها على أساس عملية الصهر والتحويل للعناصر الطبيعية وللمعادن والمواد ، من خلال مراحل معينة يمر بها المعدن ، حتى نصل إلى الهدف . وكذلك الشعر ، فهو عملية تحويل للمشاعر ، والأفكار من خلال مراحل معينة هى مراحل الإبداع ومرحلة التدفق ؛ فالشعر - وكذلك الفن بوجه عام - يحول مبدعه ويحول متلقيه من حالة إلى أخرى يفترض أنها أفضل من الحالة السابقة عليها . « وتقوم فكرة الكيمياء القديمة على أساس تحويل المعادن الرخيصة إلى معادن نفيسة ، وبصورة خاصة صناعة الذهب والفضة من غير معادنها ؛ ويتم ذلك بواسطة مادة تالفة اصطلاح على تسميتها بالإكسير أو حجر الفلاسفة ، تصنع من مواد معدنية أو نباتية أو حيوانية . وعند العمل تلقى كمية منها على الجسم المعدن المراد تحويله ، كالرصاص والقصدير والنحاس بعد إحماه بالنار ، ينفذ فيه كما ينفذ السم بالجسم ، فيتحول إلى معدن الذهب أو الفضة . وتستند هذه الفكرة ، في رأى علماء الصناعة ، على مبدأ مفاده «أن المعادن المنطوقة ، وهى الذهب والفضة والنحاس والحديد والرصاص والقصدير ، كلها أنواع واحد ، وأن اختلافها نابع من تباين الكيفيات الموجودة فيها ، وهى : الحرارة والبرودة والجفاف والرطوبة ؛ وهى أعراض متغيرة . وعليه يمكن قلب المعادن بعضها إلى بعض إذا ما أريد تبديل هذه الأعراض بالصناعة »^(٥٧) .

وقد قال يحيى الدين بن عربى في « كيمياء السعادة » : « إن حرارة الصيف وبرد الشتاء ويوسه الخريف ورطوبة الربيع ، وحرارة المعدن وبرودته ، كلها هى علل تطرأ على المعدن أثناء رحلته ؛ ولذلك فهى تنقله من طور إلى طور ، لأنه ينتقل أساسا عند نقل جوهرته إلى حقيقتها فيسمى كبريتا أو زيقا ، وهما الأيون لما يظهر من التحامهما وتناكحهما من معادن لعل طارئة على الولد (الذهبية) ؛ فهما إنما يلتحمان ويتناكحان ليخرج بينهما جوهر شريف كامل النشأة ، يسمى ذهبا ، فيشرف به الأيون^(٥٨) . وترد هذه الفكرة أيضا لدى بارسيلسوس في القرن الخامس عشر . فما الإكسير أو الماء الملكى الذى يستند إليه الشاعر في تحويله لذاته ولقارنه أو مستمعه ؟ أعتقد أن هذا الإكسير هو الخيال ؛ تلك القدرة الإنسانية القادرة على الجمع بين المتناقضات ، وعلى إحضار الغائب وتغيب الحاضر ، وعلى توليد الصورة « وركنة » المجاز (تفجير براكته) .

٢ - كانت الكيمياء القديمة - وكذلك الحديثة - تلجأ إلى الرموز وتعد علم الخاصة . وكانت الرموز هى وسيلة التواصل والتخاطب بين العالم ومربديه ، فكان لا بد من إتقان هذه الرموز وفهمها ، وإلا عُدَّ الرجل من العامة وليس من الخاصة . وكذلك الشعر ؛ فلا بد له من قدرة كبيرة لدى الشاعر على صياغة الرموز وإبتكارها ، ولدى القارئ والمستمع على فهمها وتصورها . إن الشعر يرمز ولا يعلن ؛ وكذلك كانت إلهة « دلفى » القديمة تنطق بالشعر وتنبأ ، وكان « ملارميه » يقول بوجود « قرابة خفية بين الطقوس القديمة والسحر الكامن في الشعر » . ولذلك فإن الشعر عنده إهابة ، أو (تعزيم) تعويذ بالأشياء المتكتمة في غموض مقصود عن طريق الكلمات اللامحة غير المباشرة . أما الشاعر فهو « ساحر الحروف » ؛ وأما أسلافنا فقد كانوا الكيميائيين بالمعنى القديم المعروف عنهم في العصور الوسطى^(٥٩) ، فكان الأسد الأحمر في لغة السيمياء هو مادة الذهب ، والزئبق الأبيض هو مادة الفضة ، وغرفة العرس هى أنبوبة الاختبار التى يتم فيها المزج ، والملكة الشابة هى المادة الجديدة الناتجة عن اتحاد المادتين في مادة واحدة^(٦٠) . وهذا التركيز على عالم خفى مستور يجب كشفه من خلال رموز تبطن غير ما تظهر ، وهو صفة مشتركة بين الكيمياء والشعر بعامة ، وشعر عفيفى مطر بخاصة - كما سنحاول التوضيح .

٣ - إن العمليات الأساسية في الكيمياء يمكن أن تكون هى العمليات الأساسية في الشعر ؛ ففى الكيمياء هناك التحليل والتركيب ، وهناك العنصر البسيط والعنصر المركب ؛ وكذلك الحال في الشعر ؛ فهناك الصورة البسيطة والصورة المركبة . وفى الكيمياء تحدث عمليات صهر وتكثيف وتحويل وتنقية وبلورة وتقطير ومزج ؛ وكذلك الحال في الشعر ؛ فالشاعر الموهوب يمزج بين الصور ، ويظهر المكونات المتباعدة ، ويكتف المعنى ، ويقطر الدلالة ويحول الوهم ، وينقى شعره من الغث والساذج والسطحي والثرث . وهذه ليست علاقات مجازية ، بل أمثالا من العلاقة يمكن أن نقف عندها حتى بالمعنى الحرفى .

٤ - ماذا كانت تعنى فكرة الكيمياء القديمة أو حجر الفلاسفة ؟ لقد كانت تعنى أن الإنسان قادر على التحويل ؛ أى قادر على مجاوزة الوضع الراهن ، والانطلاق من أسر الماضى وجود الحاضر ، إلى حرية المستقبل . وكانت هذه الفكرة تعنى أن الإنسان مبدع/قادر/تقدمى ومستقبل . وفى بعض الكتب يظهر حجر الفلاسفة بوصفه إشارة إلى عقدة التفوق الحقيقية المسيطرة على الكيميائى في طريقه لتحقيق ذاته . وبلغة « باشلار » فإن « ما يعزز الصبر خلال السهرات الطويلة ، والتسخينات الكثيرة ، ويجعل خسارة الثروة محمولة ، هو الأمل بالتجدد ، الأمل فى أن يجد المرء نفسه ذات صباح وعلى جبهته بريق ، وفى عينيه ألح وهب »^(٦١) . إن النار العليا تحكم بالإنسان الأعلى وفى المقابل ، فإن الإنسان الأعلى في شكله اللاعقلانى ، الذى يحلم به كما لو كان مطالباً بقدرة ذاتية فذة ، ما هو إلا نار عليا^(٦٢) ، وإن هذا الرعى الحاد بالأمل هو نجاح فى حد ذاته^(٦٣) . وقد كانت بحوث الكيمياء القديمة هى التى مهدت الطريق لظهور الكيمياء الحديثة ، كما هو الحال عند جابر بن حيان العربى في القرن العاشر ، وعند الطبيب السريسي بارسيلسوس في القرن الخامس عشر الميلادى . فهل يمكن

القصيد الدائرية الشبيهة بحالة الحلم وبدورة الكيمياء^(٦٩). فهل هناك دورات أخرى ؟ إن الكون ذاته دورة ، والحياة دورة ، وكثير من أفعال الحياة والإنسان تأخذ شكل الدورات ، كما سبقت الإشارة . وهناك أيضا دوران الأفلاك والكواكب ، ودورها في الفكر القديم يؤثر على حالات الجسم والنفس . والارتباط الواضح في الأفكار الميتولوجية وشبه العلمية بين المد والجذر ، ومراحل القمر ، وحالات العقل ، كالصحة والجنون ، ليس في حاجة للإعادة أو التكرار . ومن هنا برزت الحاجة إلى علوم وحادات قديمة ، كالتنجيم ، وقراءة الطالع ، وزجر الطير ، والكون الأكبر (الماكروكوزم) الذي يواجه الكون الأصغر (الميكروكوزم) .

ومحسب أنك جرم صغير
وفيك انطوى العالم الأكبر
ومن ثم كانت الكواكب عند جابر بن حيان والمجريطي محمد صاحب الطلسم بقوتها وفعاليتها على التأثير من خلال الإشعاع المنبعث من موقعها الفلكي الخاص بها ، شريطة أن تكون في هيئة معينة ، ومشحونة بالقوة^(٧٠) .

إن المبدأ الكون العظيم - كما يقول يونج - المتفق مع أفكار الخلق الغنوصية ، هو ذلك المزج الذي يحدث بين المادة والنجوم ، فتنتج مادة كونية . إنه مثل مبدأ الواحد عند فيثاغورث وأنبادوقليس^(٧١) . إن الذهب يمتلك فضائل ميمية من الشمس . . . مكتفة في جسمه . ولقد جمعت الطبيعة الفضائل في الذهب ، كما جمعتها في اللهب . . . إن التناقض الخاص بالمقدار الصغير وبالثمن الكبير يضاف إليه تناقض آخر ، فالحجر الكريم يلمع ويغنى ، وهو في آن واحد الثروة الملموسة والثروة المخفية ، ثروة البئر كما هي ثروة البخيل ، ولا معنى لأسطورة الكنز المخفي بدون هذا التكثيف للممتلكات . وهذه الأسطورة تشغل أجيالا متعاقبة^(٧٢) . إن الحلم قصير ، لكنه واسع الأزمنة ، متموج الأمكنة ، والكيمياء قليلة عناصرها ، توضع بمقدار ، لكنها عميقة الأثر ، شديدة النفع . والإكسيري التراث قادر على إطالة العمر ، وتجديد الشباب ، وتحقيق السعادة ، برغم دقته ورهافته ، وكذلك الكتابة ، وكذلك الشعر ، فهو كلمات مفرودة أو مكتوبة ، لكنها تقيم الدول ، وتقوض الممالك ، وتثير الحروب ، وتحقق السلام ، وترتبط بالعواطف والأفكار والإيديولوجيات وتربية الإنسان وأحلامه وتفكيره . إن الكلمات ، والشعر كلمات خاصة ، هي مشيرات مادية ، تنطلق من الشاعر في شكل ذبذبات صوتية وإيقاعية ودلالية ، فتغبر العقل والوجدان حتى حل المستوى الكيميائي والفسيولوجي . إن المواد الأولية للكيمياء ، كذلك تفاسلها ، تدخل أيضا في تركيب شعر عفيفي مطر ، وفي تشكيل عالمه ، وهذا ما يحتاج إلى وقفة :

٢ - ٢ رؤية فائقة للعالم :

الشمس في جبر الظلام

هجرة النيران تحت هياكل الأنصاب والأزلام

هل ذهب الميبد مكنس فيها ،

وهل ومض اللآتي - من هيون الميتين -

من ماها المسجون ١٩

أن يوجد شعر عظيم دون وهي حاد بالأمل في إمكانية التجديد والتغيير والتحسين والتطوير للواقع الإنساني ؟

إن عوالم الكيمياء وعناصرها تفيض على الحلم وتفيض فيها يشبه الانبعاث الذاتي ، وكذلك الشاعر يفيض بشعره ، وكذلك الشمس تفيض بأشعتها ، والقمر بفضته .

وعلى أساس من هذه الفكرة يمكن أن نجد بعض الروابط بين الفكر الهرمسي المصري والإغريقي القديم ، وكذلك أفكار الأفلاطونية المحدثة ومدرسة الإسكندرية ، ثم الفكر الصوفي الإسلامي ، وبخاصة لدى الإشرافيين أمثال ابن عربي والسهوردي والحلاج ، ولدى أتباع المذهب الشيعي الإسماعيل ، ثم لدى بارسلوس في أوروبا ، وأتباع الغنوصية العرفانية المسيحية ، ثم برجسون ويونج وسبينوزا وكروتش وغيرهم من فلاسفة الكشف والحدس ، وكذلك لدى الشعراء الرمزيين في كل العصور . وأنا أعتقد أن عفيفي مطر هو ابن كل هذا التراث الحلم بالتغيير والأمل في مستقبل أفضل ، وحاضر أكثر رصانة .

٥ - هناك علاقات قوية بين الحلم والكيمياء من جهة ، والكيمياء والكتابة من جهة أخرى ، ففى محاولة لتعقب الأثر الماروغ للغة الإنسانية قام « جاك دريدا » بزيارة خصبة إلى عوالم أفلاطون وإلى الأساطير الغرونية القديمة . وفي أسطورة مصرية كان « تحوت » إله الكتابة هو أيضا سيد الأرقام والحسابات والتقاويم والطقوس الجنائزية والموت . « إن إله الكتابة هو أيضا إله الطب ، والطب هو العلم ، وهو في الوقت نفسه المقار الخفى . إن إله الكتابة هو إله الصيدلة^(٧٣) . إن تحوت (أو تحوتي أوتوت) مبتكر الكتابة المهرغوليفية ، وكاتب الآلهة ، وسيد الحكمة والسحر ، هو إله الحلم ، إله الكيمياء ، إله الكتابة ، وذلك عن طريق خونسو ، الإله القمري المنير^(٧٤) .

الحلم هو هذا الإملاء : كتابة ثاق من هناك ، من المكان الذي أطلق عليه فرويد اسم « المشهد الآخر » ، مردداً تعبيراً أوجده فخر ، لأنها لا تأتي من ذلك الذي يبدو في حالة الصحو ، أمام كل المعاني التي تتردد^(٧٥) . إن عناصر الإيحائية والرمزية والتحويلية والتكثيف والتضخيم هي عناصر مشتركة بين الحلم والكيمياء والشعر ، وكذلك تراث التصوف الذين كتب كثيرون منهم أعمالهم فيها يشبه الشعر ، وكانت حواراتهم تدور بلغة مجازية تشبه الشعر ، أو هي شعر بحق . وقد عمل الكثير منهم بالكيمياء النظرية أو العملية . وقد أصبح مفهوم الإمام ومفهوم الإكسيري في التصوف مترادفين ، فالإمام الذي بمقدرته قلب جوهر النفس والتسامي بها هو إكسيري البشر ، والإكسيري تلك المادة المجهولة الكنه القديمة ، بمقدرتها التوسط لقلب المادة ، فهي إذن كإمام ، وينسب إلى جعفر الصادق قوله : « حبة الإكسيري لو صبت على سيئات الخلق صارت حسنات » . ويصور جابر بن حيان في صورة رجل بحاجة شديدة إلى مرشد روحي ، لأن فن الكيمياء في مفهومهم وليد الفيض^(٧٦) .

إن الميكانيزم السيكلوجي الذي يقوم بتحويل الطاقة - على نحو ما أكد برونج - هو الرمز^(٧٧) . وفي الكيمياء نرد مصطلحات مثل الدورة الكيميائية ، التي هي دورة تحول المادة وحركة الحلم - كما رأينا - حركة دائرية برغم اختلاطها . وفي الشعر لدينا

أم وجه البلاء زمردات من حجر

يسقطن من هيئ ما بين الخليفة والكلام ١٩

من قصيدة (موت ما لوقت ما)

والعناصر الأولية للمواد المشكلة لهذا المقطع تتراوح بين النار (الشمس - النيران - الهياكل - ومضى) والماء (اللائ - التي تخرج من الماء - الماء المسجون) والتراب (الأنصاب - الحجر) . ثم هناك المعادن والأحجار الكريمة (الذهب - اللؤلؤ - الزمرد) .

والشكل الهندسي المسيطر على الصورة هو الشكل الدائري (الشمس - اللؤلؤ - هيون الميتين) . والعنصر البشري الملمد في هذا التصوير هو العبيد . وارتباط مادة العنصر بالشمس والذهب وغيرهما من عناصر الصورة يوحي بفيد يوشك أن يفك ، وسمى يوشكون على الصحو ، وكنوز توشك أن تكتشف . إن الشمس في أحصاق الظلام (مخبوءة) . ومضى اللائ من هيون الميتين صدى الحمار الذي يدخله عنصر غريب بين صدفه وغشائه اللحمي ، فتقرق المحارة مادة كلسية تميت بها هذا الغريب فيتكون اللؤلؤ (هل هو الناس الذين إذا ماتوا انتبهوا ؟) . والصورة موضوعة في حالة تساؤل ودهشة كبيرة ، لكنها توحي بشيء ما أكبر ، يوشك أن يجيء ، فقد كان هذا المقطع مقدمة للدخول في عالم الحلم ، والشمس والذهب والنيران والومض عناصر تشكل مركز قيادة الصورة ، وهي معا يمكن تلخيصها في كلمة واحدة هي النار . إن النار هي العنصر المهيمن على المواد الأولية الداخلة في تشكيل صور هذا الديوان . ثم تأتي بعد ذلك صور الماء . وامتزاج النار مع الماء يخلق عنصرا خصبيا حيا ثالثا ، يوشك أن يكون هو المادة الخفية لرؤية الشاعر . وهذا العنصر هو الدم . ومن ثم فإن رؤية الشاعر يمكن أن نسميها رؤية نارية - مائية ، أو نسميها رؤية ديمائية (أو دموية) للعالم . وسيظهر ذلك لنا كثيرا فيما تبقى لنا من كلام في هذه الدراسة .

كانت كيمياء العناصر الأولية ، وأسماها الأحجار والمعادن وصورها تظهر دائما ، صراحة أو ضمنا ، في القصائد السابقة لعفيفي مطر ، لكن ما حدث في هذا الديوان هو أن عمليات الصهر والتفاعل صارت أكثر رهافة وأكثر تعقيدا ، على نحو انعكس أيضا في شكل الأداء الشعري ، فقد كان أكثر بساطة ، بل ربما وصل أحيانا إلى حد المباشرة ، أما الآن فالصور أصبحت أكثر تعقيدا ، والسر أصبح أكثر غموضا ، وطحن الصور وسحقها وصهرها صار أكثر عنفا وامتزاجا وتركيبا . في ديوان « ملايح من الوجه الأنابوقليسي » ، الذي صدر عام ١٩٦٩ ، وفي قصيدة « شكوك » ، يقول محمد عفيفي مطر :

ياسفري الضمير

في منجم الكيمياء والتحول الأخير

تنحل في دمي روابط الأشياء

وترقص العناصر المتككة

تنقلب الفروع في الجلدور

والنار ترغمي ثمارها في الكرامة المحترقة

والماء في دمي يميت بلرق المتطفلة

يشتمل الهواء

ويجبل الرماد

لكنني أنتظر التحول الأخير .

ولن يكون صعبا علينا أن نقارن بين هذا المقطع وكثير من المقاطع التي تتعامل مع موضوعات مماثلة في ديوانه الأخير الذي نتعرض له الآن ، وأن نكتشف مقدار التحول الكبير الذي طرأ على شكل الأداء الشعري لدى الشاعر ، وكذلك شكل عمليات التحول التي تأخذها الصور الشعرية من خلال عمليات التقديم والتأخير ، والتدوير ، وزيادة طول الجملة الشعرية ، والإكثار من استخدام المفردات المهجورة ، وزيادة حجم الصور الشعرية كما وكيفا وتعقيدها ، وحالات الالتباس والتورية ، وزيادة الولوج والجنون بالجاز ، والحضور الجارف لقصائد الحلم كما وكيفا ، وغير ذلك من المكونات اللغوية والخيالية الشعرية الأخرى :

قلت أمشي في هروق الأرض أشهد

ساحة البدء المجملجل والختام

كيف استتمت نازها ورمادها في

الخطوة الأولى ، وكيف انشق من مهل الغمام

برق من الدم فاستضاءت تحته الأطلال

والأجداث ،

لا يوم التشور

يأتي ، ولا يدوي على الوديان صور

فاستقرتني بالهواجس هجمة القيلولة السوداء

من قصيدة (موت ما لوقت ما ...) .

المقطع تساؤل كبير حتى لو لم يضع الشاعر علامات الاستفهام ؛ فالنقص هو الاستطلاع والاستكشاف والفصول ومحاولة الفهم . وهو أيضا تهديد خالة حلم وخروج من حلم ودخول في حلم (هجمة القيلولة السوداء التي هي نوم الليل وأحلامه من هجير النهار ، مقابل هجمة قيلولة النهار من هجير الشمس) . والعنصر الفاعل في المقطع هو النار (نارها - رمادها - برق من الدم - استضاءت) ، والعنصر المتفاعل معه هو الماء (مهل الغمام) ، والاثنتان معا يكونان المكون المحوري في المشهد (برق من الدم) . وهذا العنصر يضيء المشهد الليلي ، ويحاول فتح نافذة على عالم الحلم .

البلاغ أستغلقت نيرانه ١٩

واسترجعت قدح المغيرات الصخور

هذا رغيغ المهيد معقودا على صعب النواصي

أم هو الموت استفاضت رغبة الأشهاد

فيه بالكلام ١٩

من قصيدة (موت ما لوقت ما ...)

هذا المقطع أيضا تساؤل كبير ، وهو مقدمة للحلم والكتابة ، والعنصر الفاعل فيه هو النار أيضا (نيرانه - قدح المغيرات) ويأتى معه الماء (رغبة) .

والقصيدة في كثير من صورها حالة تساؤل وانتظار للقادم والمنقذ

الفراتان كتاب من دم يصعد والنيل كتاب
وسراويل دم منتشر يخلعها البحر
(قراءة)

بيننا نصل وبرق خلس يكشف بيت الأهل والهوج
في آخر أرض الله
بيت في أواذي البحار السبع جمر ثاقب وهج
عقاب من حرير الدم يعلو
قصيدة (جسدان .. وثالثهما)

صحت من غاشية الإشراق وجلال النوم الحى
لمن تذكر شظايا النار الباردة وعروق
الماء المتوهج

وملامسة النجوم المتطفة إذ تزدهر ألوانها
هى الرجرجة على ماء المعرفة
ويقظة الطفو على جريان الأحداث
وعلم النسيان

قصيدة (زجر الطير)
الطواويس والريشة الذهبية تلمع في
شمس عاصفة تتقلب بين هدوء من الصحو
والغابة المظلمة/
مضى الماهز الجبلى المرنة في القوس
نسر السموات ، والذهب المطر ، العنبر
المتورد بالدهشة اشتعلت فوق صفحته النار من
شرر ونبال وريش الصقور

قصيدة (سلالة)

كل عناصر الكون وحركاته وسكناتها ؛ كل الطيور والحيوان
والبشر ؛ كل المعادن ، كالأذهب ، والفضة والنحاس ، كل
الظواهر ، كالرياح والعصف والأمطار والقيوم والبرق والصواعق
والفيضانات ؛ كل الانفعالات ، كالدهشة والفرح والتساؤل والحب
والمشق والشبق ؛ كل الأفكار : التذكر - التخيل - الحلم ، البقطة
الإدراكية الواضحة ؛ كل الأزمنة ، الليل - النهار - الماضي -
الحاضر - المستقبل ؛ كل هذه العناصر وغيرها ترتبط في الديوان بصور
العناصر الأربعة (النار - الماء - الهواء - التراب) وترتبط بأشكال
حالتها : تحولها وتغيرها وصورها (التكليس - الإحراق - التعطن -
الفساد - التخثر - التخمر - التطهير - التنقية - التقطير -
التصعيد - الدمج - التحليل - التصالب والوحدة الكاملة) .

والانتماء العام الذى تسير فيه الصور يقع بين النار والماء ، حيث
يتمتزج العنصران معا فينتج الدم ، ويكون الدم في كثير من الصور
مرتبطا بالعمل والتوالد (طواويس دم - حرير دم - أنتم ووطن
يسنبله الدم) أصل الحياة ؛ المصغة ؛ ذلك السائل الحيوى الذى
تمتزج فيه صور النار بصور الماء ؛ النار في لونها الأحمر ، والماء في سيولته
وتدفقه ؛ النار الكامنة في الدم (الانفعال - الحياة - الحركة -

والنجدة ، ولا غيث ولا نجاة ولا نجدة للشاعر إلا بالحلم والكتابة ،
ولكن لا مهل الغمام يأتى بالسقى/المطر ، ولا البرق النارى يفتح أهلة
التكوين (الحلم - الإبداع - التحرر - الوجود) .

البلاغ [ناره] استغلقت والصخور [استرجعت] قدح المغيرات

ها هو ذا يحاول الخروج من السعى إلى فضاء الحلم والكتابة الرحب
ونار التكوين والتجديد ، والكتابة والحلم تمنعها صخور جلايد .
لكن مثلها تكون الإجابات كاسنة في الأسئلة ، كذلك النار كاسنة في
الصخر ، يمكن أن تشقه وتخرج فيكون البركان وكذلك الحلم كاسن في
النوم ، يمكن أن يخرج منه ويتشكل ، ويفتح نوافذ العوالم اللانهائية .
« شمس التذكر في سهوب النوم دامية الزيف » . ها هو ذا الحلم
يتكون ، وها هى ذى الذكريات تنهمر ، وها هى ذى القيود تنفك
وتتحطم ، وها هو ذا الشاعر يجد كنز المفقود مفروشا في سهوب النوم
من خلال ذاكرته الدامية النازقة بمواد وأشياء هى منه وهو منها ؛ مادة
للخلق والحلم والإبداع .

وبينما الريح تملو في قباب الدهر والأعماق « ساقية فساقية » ،
وبينما غيم ينطوى ، بعد غيم « مثلها تقلب الذاكرة أوراقها القديمة » ،
« يمرق البرق الأليف » لقد أصبح البرق هنا أكثر قوة ، في حين كانت
الصخور في بداية القصيدة تسترجع « قدح المغيرات » ، أى البرق
الكامن بعيدا وراء الغيم ، الذى لا يستطيع أن يخترقه ويكشفه مطرا ،
ربما لضعفه أو لكثافة السحاب ، أما الآن فهو يمر ويضئ ويمرق إلينا ،
فتكون الحرية الكاملة في عوالم الأحلام .

الشمس هى الكوكب الأعلى الذى يتوجه إليه الشاعر في صحوه وفى
نومه . وحيث إن شمس النهار دامية حارقة مضطهدة حمراء اللهب ،
فإن شمس الحلم - حبيبته - تكون أشعثتها خضراء ، وفى نورها
تشرق الأشياء . ويهدد الشاعر في قصائد كثيرة بشمس النهار لشمس
الليل :

تلبس الشمس قميص الدم ،
في ركبته جرح بعرض الريح
والأفق يتابع دم مفتوحة للطير والنخل
سلام هى حتى مشرق النوم ...
سلام

من قصيدة (قراءة)

النار هنا حاضرة (الشمس / مشرق) ، والماء حاضر (يتابع) ،
والهواء كذلك (الأفق المفتوح - الطير) ، لكن الدم يغطى اللوحة
(قميص الدم - جرح - يتابع دم مفتوحة) .

هذا وقت يتناظر شفق الشمس بداية الليل ، عودة الطيور -
الظهور الخاص للنخل عند الغروب مع الأفق ، ذلك المشهد الذى
يعرفه أبناء الريف بشكل حميمى خاص ، أفق هوى لا استقبال الطير
هائدا إلى وكناته ، السكون يطفى شيئا فشيئا على الكون ، ويهدأ
حركة الريح - يصمت الطير ويغفو - يفرق النخل في الظلام ويدخل
الشاعر عالم الحلم :

الصراع - الحرب - التوهج بالمشاعر ، والماء الكامن في الدم (التدفق - السريان - الانتقال من أسفل إلى أعلى ، ومن أعلى إلى أسفل - الفخ - الفيض - الجرح - النزيف - التجمد - الخوف) . وفي الميثولوجيا القديمة والتراث الكيميائي - كما يقول « صمويل وصمويل » - تكون النار رامية للقدر على التحويل والحب والحياة والتحكم والطاقة الروحية والانبعث والشمس والآله والانعزال ؛ ويكون الماء رامية للسلبية - للعنصر الأنثوي - للأغوار السحيقة للسوائل ؛ ويكون اللون الأحمر رامية لشرور الشمس والميلاد والدم والنار والانفعال والجرح والموت والألم والمحافظة والكوكب مارس (إله الحرب) والغضب والكراهية والاستشارة والتنبه الحسى وتقوية عرى القرابة والدم والحديد والكحول والأكسجين وعلاج الشلل (٧٢)

خذ منها ما شئت لما شئت ، فانت في حضرة الرمز وتعدد الدلالة . إن الصورة الحقيقية في نظر « باشلار » هي الصورة التي تحتوي على مادة خصبة وحية ، وهي التي تضم واحداً أو اثنين من العناصر الأربعة التي نادى بها بعض فلاسفة اليونان الأقدمين ، وعلى رأسهم أنابادوقس ؛ فهذه العناصر هي التي تشكل بالنسبة لباشلار المادة الأولية لكل أنواع الخيال الممكن . وليست أمزجة الشعراء في نهاية الأمر ، إلا تنريعات تقوم على هذه العناصر الأربعة (٧٣) . والأمر الواضح - كما قلنا - هو أن الخيال الشعري عند محمد عفيفي مطر هو خيال ناري ممتزج بخيال مائي . وحيث إن امتزاج العنصرين معا يعطى صورة الدم التي تتردد كثيرا في شعره ، فإن التفسير يكون في اتجاه العنصر الغالب على صاحبه ؛ فهو الذي يحدد الخيال الشعري الغالب لدى الشاعر . فإذا كان الماء غالبا على النار كان الخيال الشعري أميل إلى الهدوء والتأمل والبرودة والرضاء والقناعة ووضوح الصورة ؛ أما إذا كانت النار غالبية على الماء ، مال الخيال الشعري إلى المشاعر العنيفة : الانفعال الجامح - التعبير عن الصراع - الحرب - العنف - الشبق والعلاقات العاطفية الملتهبة المشتعلة ، والمليئة بالأزمات والصراعات والانشطارات ، والتمرد على مستوى الانفعال ، وعلى مستوى الصورة الشعرية فيها بين الشاعر ونفسه ، وفيها بينه وبين الكهراء السابقين عليه والمعاصرين له . وهذا ما حدث بالنسبة لعفيفي مطر ، الذي تغلب لديه عنصر النار على عنصر الماء ، والذي تنفخ خلال صورته وخلال مسيرته الشعرية كل مظاهر هذا التغلب بطريقة أو بأخرى .

٢ - ٣ الإكسبر :

أعاد يونج - وتابعه في ذلك باشلار - اكتشاف التراث السيميائي الغربي الذي تم إهماله طويلاً بوصفه سحرياً ولغوياً غير علمي ؛ وفسر يونج البحوث السيميائية بوصفها تأويلات للتغير والتطهر الداخلي ، الذي يتم إخفاؤه من خلال مجازات كيميائية وسحرية ، فعمليات تحويل المعادن الخسيسة أو قليلة القيمة إلى ذهب - مثلاً - يمكن أن ينظر إليها مجازاً على أنها تشير إلى عمليات إعادة تشكيل الشخصية وتجديدها ، وكذلك الوعي من خلال عمليات التفسر والبحث عن الذات وعن أطياف ما فيها ، من أجل تحقيقها في أفضل صورها . وقد قال يونج عن نفسه « إنه فقط بعد أن أصبحت على ألفه مع الكيمياء القديمة ، استطعت أن أدرك أن اللاشعور هو عملية ؛ وأن النفس تتحول وترتقى من خلال علاقة الأنا بمحتوى اللا شعور » (٧٤) .

كان الذهب هو الهدف من عمليات تحويل المعادن الأقل درجة منه إليه ؛ هذا المعدن المرتبط دائماً بالثروة والمجد والكنوز والأساطير والتهيج والشمس وإراقة الدماء ؛ فقد كانت فكرة العناصر الأربعة ، وحالات الصحة والمرض ، التي يمكن أن تطرأ على المعادن من خلال حالات الصدأ والتكلس والبلورة والبريق وغيرها ، لها تأثيرها الكبير على عقول المشتغلين بالمعادن . وقد رأى بعضهم أن الزئبق إذا أضيف إلى الرصاص حوله إلى مادة تشبه القصدير ، وأن القليل من المعادن إذا أضيف إلى كميات كبيرة من الزجاج أكسبها لوناً خاصاً ، فقالوا - قياساً على هذا - إنه إذا أمكن الحصول على الذهب مذاباً في أحد السوائل فإن قليلاً منه يكفي لتحويل المعادن إلى ذهب خالص . وقد سموا هذا السائل المذيب للذهب بحجر الفلاسفة . ولما رأوا أن لبعض المياه المعدنية تأثيراً على جسم الإنسان ، وأنها تشفى بعض الأمراض ، قالوا بأن إذابة الذهب في أحد السوائل ستكون له قيمة شفائية فائقة . ولذلك فقد أطلقوا على حجر الفلاسفة اسم إكسبر الحياة ، إشارة إلى أنه يطيل العمر ، ويشفى من متاعب الأمراض والعلل ، ويمجد الشباب (٧٥) . وقد كانت هذه الفكرة كامنة وراء إبداع بعض الأعمال الفنية الشهيرة ، مثل فكرة فاوست لدى مارلو وجوته وغيرها ، كما أنها سيطرت على كثير من أعمال سترندبرج ، بل على حياته وأفكاره هو ذاته . وقد كان جابر بن حيان ممن يعتقدون بإمكانية تحويل المعادن إلى بعضها البعض ، لكنه كان يؤكد أهمية التجربة والملاحظة (من لم يكن درياً ، لم يكن عالماً) ، وكان في الوقت نفسه يؤمن بفكرة الإكسبر ، فحاول الحصول عليه ، فأسعده الحظ باكتشاف الماء المليكي ، وأمكنه أن يذيب الذهب فيه . ولما اختبر خواص الذهب المذاب لم يجد فيه تلك المزايا والخصائص التي توهمها الكيميائيون منه . وبهذا زال الاعتقاد في قوة الإكسبر ؛ لكن الناس حاولوا بطرائق عدة ومختلفة الحصول على الذهب بتحويل المعادن الأخرى إليه . وقد أخفقت معظم هذه المحاولات إن لم يكن كلها ؛ لكن هذه المحاولة قامت بتجميع معلومات كيميائية كثيرة ، وساعدت في التطور العظيم الذي طرأ على الكيمياء العلمية في القرن السادس عشر (٧٦) .

وقد أسهم العرب إسهاماً كبيراً في تطوير الكيمياء العلمية ؛ وبخاصة على يد جابر بن حيان وأبي بكر الرازي والبيروني وابن سينا والكندي وغيرهم . أما في أوروبا فإن الرجل الذي يعزى إليه تقدم علم الكيمياء وعلاقتها بالشفاء هو الطبيب السويسري بارسيلسوس ، المولود في عام ١٤٩٣ والمتوفى في عام ١٥٤١ ، الذي يعد هو المصدر الحقيقي لأفكار يونج عن كيمياء التحويل ، وعن الأنبياء والأنيموس ، عن علاقة علم النفس بعلم الكيمياء القديمة . هذا الرجل - وقبله كان جابر بن حيان - كان في الوقت نفسه الذي يعمل فيه بالكيمياء القديمة كان يجري تجاربه ، ويتجه بقوة في اتجاه العلم . وبارسيلسوس هو الأب الحقيقي للطب الحديث ، بحكم أعماله التي استخدم فيها العناصر الكيميائية بوصفها أدوية . وهو يقف في تاريخ بحوث التفكير البصري والتأمل والخيال واحداً من أعلامه ، بسبب من عقيدته الخاصة حول العلاقة بين خيال الإنسان وجسمه . وتصور لوحه موجودة في متحف فيلادلفيا للفن ، بارسيلسوس وهو يمسك بيده دورقاً وقد كتبت عليه كلمة « زئبق » ؛ وهو رمز التحويل والشفاء (٧٨) . كان بارسيلسوس يؤكد الصلة الوثيقة بين المعادن

ما علاقة هذا بشعر عفيفي مطر ؟ ما علاقته بهذا الديوان الذي نتعرض له ؟ أعتقد أن التمهيد السابق كان ضرورياً حتى نفهم الخلفية الفلسفية والإيديولوجية التي يتحرك من خلالها الشاعر . إن فكرة الوحدة والكثرة هي فكرة قابلة للتطبيق والتطبيق على المستوى القومي أيضا . - فالعرب هم الآن - كما توضح ذلك قصائد الديوان :

١ - مجموعة من المعادن (الدول) المبعثرة والمفككة والأقل درجة والأقل جدوى .

٢ - أن هذه المعادن (الدول) كانت أصلاً في صورة مغايرة للصورة الحالية ؛ كانت هناك حالة من الوحدة الذهبية جعلتهم يجتاحون العالم ، ولابد لهم كي يرجعوا إلى سابق مجدهم وماضي عظمتهم أن يعودوا إلى حالة وحدتهم الأولى ، ويتخلوا عن تفرقهم . ولذلك تكثر في الديوان القصائد والصور التي تتعلق بموضوع الحنين للماضي ، وبكاه السلالات .

٣ - إن الإكسبر الفعال في مثل هذه المعادن المفككة غير اللامعة غير الفعالة هو الوحدة العربية ، لا شيء غيرها . هذا الاتجاه القومي العربي يظهر بأشكال عدة في أشعار الديوان صراحة أو ضمناً .

٤ - أن هناك مجموعة من العمليات التحويلية الضرورية التي لابد أن تحدث حتى تجاوز هذه المعادن وضعها ، وتعود إلى حالتها الأولى . الأقوى والأعظم ، هذه العمليات هي الثورة ، والتمرد ، والمقاومة ، والحرب ، والتطهير ، والحب ، والدم ، والإبداع ، والعدل .

فهم أكثرون :

شتاء تكاشفه الشمسُ فالتنمل يسمى

.....

هم أكثرون .. البلاد بهم تستفيض

فلا الشجرُ الرطب يرى الرماح

وليست ممي الماهر الجبلي ندورا مقدرة للقي

وأعواد نبع القبيلة

فايك كما شئت

(من قصيدة (سلاطة)

إن الشاعر هنا يفتح عينيه حين يفتحها على كثير ولكن لا يرى أحدا . هم كثر ، لكنهم أوجه قد هضمتها المخاوف ؛ فالغابة انفرطت إلى أشجار متفرقة ، وأوراق الأشجار انفرطت إلى ورق يتطاير وتذروه الرياح . لقد تركزت الأشجار الغابة ، وتركزت الغصون الشجرة ؛ وتركزت الأوراق الغصون والتنمل يسمى . هم أكثرون : البلاد بهم تستفيض ، لكنهم ذلك الفيض غير المنظم وغير المجدول وغير الموجه في اتجاه هدف واحد . ماء ينتشر في رمل الصحراء ، وترك التراب جائعاً ، فلا هو أشبع الصحراء ، ولا هو روى السهل . والبلاد تستفيض ، أيضا وفرة وإسهاباً وإطناباً واستطراداً وتطويلاً وإكثاراً في الكلام ، فيفقد صاحبه موضوعه الأصل ، فلا هو نقل فكرته بشكل متناسك ، ولا هو أفاد سامعه . وخلال ذلك يبدو الشاعر مقتاتلاً وحده ، هو دائماً وحده . بكلته وعنفه وخياله وحلمه ؛ لم تعد هناك قرابين تقدم كي يتحرك الجمع . لم

والطب النفسي والجسمي ، وكان يقول إنه إذا لم يعرف الطبيب ما الذي يكون النحاس فلن يعرف ما يسبب الجذام ؛ وإذا لم يعرف ما الذي يسبب صدأ الحديد ، فلن يعرف كيف تتكون القرحات ؛ وإذا لم يعرف ما الذي يكون الزلازل فلن يعرف ما الذي يسبب نزلة البرد . إن الأشياء الخارجية تعلمنا وتكشف لنا عن أسباب أسقام الإنسان .

إن جوهر هذه الفكرة - كما يقول يونج - هو أن الإنسان يعرف من خلال أمراض المعادن أمراضه الخاصة ، ويجب أن يعرف مظاهر الصحة والمرض وحالاتها التي تطرأ على العناصر . إن الكيميائي نفسه يكون هنا هو موضوع العملية الكيميائية التحويلية ؛ وذلك لأنه ينضج ويشفى من خلالها^(٧٩) . وترتبط الأفكار الخاصة حول الصحة والمرض وتحويل المعادن وإكسبر الحياة وحجر الفلاسفة وإعادة الشباب وإطالة العمر وتعذيب الطاقة والنشاط ، بالأفكار الخاصة حول قيمة الذهب . وحوالي عام ١٦٨٧ كتب « جرورفروا » عن الذهب قائلا : « في الماضي لم يكن الإغريق يعرفون استعمال الذهب في الطب . إن العرب هم الأوائل الذين أوصوا بفضائله ، فقد خلطوه في تركيباتهم ، وأحاليه أوداقاً . وكانوا يعتقدون أن الذهب يقوى القلب ، ويحيى النفوس ، ويفرح الروح ، ولهذا فإنهم يؤكدون أن الذهب نافع لإزالة الكروب واضطرابات القلب^(٨٠) .

وقد قال محيي الدين بن عربي في « كيمياء السعادة » : « وكما أن الأجساد المعدنية على مراتب لعل طرات عليهم في حال التكوين ، مع كونهم يطلبون درجة الكمال التي ظهرت في أحيائهم ؛ كذلك الإنسان ، خلق للكمال ، فما صرفه عن ذلك الكمال إلا لعل وأمراض طرات عليهم ، إما في أصل ذواتهم ، وإما بأسور عرضية^(٨١) .

الإكسبر إذن يتضمن فكرة أنه المادة المخصصة لإعادة المعادن الأخرى إلى أصلها ؛ إلى الذهب ، للوحدة لمجاوزة الكثرة والتعدد ، لعبور الأسقام والعلل لنفى التشتت والانقسام . إن العناصر الأساسية لهذه الفكرة هي كما يلي :

١ - أن هناك مجموعة من المعادن أو العناصر الطبيعية الأقل درجة وفائدة ، موجودة الآن أماناً بشكل متناثر ومبعثر ومختلف ألوانه ودرجات صلابته وفوائده ، وإن هذا الحال من التفكك والتبعثر والاختلال وانحدار الكفاءة وقلة جودة المعدن قد حدثت لأسباب معينة ، بعضها داخلي وبعضها خارجي ؛ بعضها هابر وبعضها مقيم .

٢ - أن هذه المعادن كانت كلها أصلاً معدناً واحداً هو الذهب ؛ وأن كثرتها هذه وتعددتها إنما حدثت نتيجة لابتعادها عن حالتها الأصلية ، أي الذهب ، أو الذهبية - كما يسميها ابن عربي .

٣ - أن هذه المعادن يمكن أن تعود لحالتها الأصلية ؛ إلى الوحدة ؛ إلى الذهب ، من خلال وسيط يسمى الإكسبر .

٤ - أن هناك مجموعة من العمليات التفاضلية والتحويلية يجب أن تتم ، نستعين خلالها بالإكسبر ، حتى تحول هذه المعادن الخسيسة إلى معدن نفيس .

تعد العملة واحدة ، ولم تعد العلامة واحدة . لم تعد الشارة واحدة ، ولا الوشم واحداً :

سقطت من قبور القبيلة أخصان شاهدة
ورماح القرايات ، شحنت نذور وأدعية
غربت لغة الوشم وأساقطت في
ذبول الطواطم أغنية الريح بين السهول
الوسيلة والأقرباء ،
التماثم تفصحهن المقادير والغابة انفرطت
ورقاً ليس منعقداً
ونحاس الرشاقة والعوم في الماء والطين يهجر
ألوانه وليالي الزفاف القديمة .

قصيدة (سلالة)

سقطت رايات عالية ، وشحنت أصوات وأدعية كانت تمجر
بالهدف الواحد ، وغربت اللغة الواحدة وأصبحت لغات ولهجات ،
ومظاهرها عدة من العى والحبسة واللجلجة ، ونكست أعلام ،
وصدنت رماح وسيوف ، والطواطم الأصل الواحد ، الضام لكل
أفراد القبيلة ، التي كانت تلجأ إليه ، وتفخر بالانتماء إليه ، وتربط
نفسها به ، وتقدم إليه قرايين الحب وطقوس العبادة واحتفالات
الفرح - قد ذبل وشحب وانطوى ، وأصبحت الأغنية الواحدة هي
أغنية الريح المنتشرة ، التي لا يسممها أحد ، وإن سمعها خاف منها
وارتعد ، فهي مهمة وجمجمة وخمعة ودمدمة . والقلب الواحد
تفجر مرقاً كثيرة متناثرة : « الغابة انفرطت ورقاً ليس منعقداً » ،
« نحاس الرشاقة والعوم في الماء والطين » ، الذي ربما كان هو الإنسان
العربي القريب بلونه القمحي من لون النحاس (المرحلة الوسطى بين
الذهب بلونه الأصفر ، والحديد بصلاته ، في كيمياء التحول) ،
هجر ليلالي أفراده ، أو بالأحرى هجرته هذه الأفراح القديمة ، حيث
لا جماعة ولا احتفالات جماعية ، ولا طقوس فرح ولا استعدادات
حرب . إن ماء السلالات ليس هو ماء السلالات ، ليس هو الماء
الأصل ولا النار الأصلية ، « ليس الدم المحض أعنى » ، وكان
الشاعر يوحى بأن المعادن الموجودة الآن هي أبناء غير شرعية للمعدن
الأصل الذي مازال موجوداً وجود الكثر المخبوء ، كالباطن الذي تخفيه
الظواهر ، والعمق الذي يبرز تحت سطح من التشنت والعمته :

ونسر الفضاء الشاسع بهم بالطيران في
خموض الزرقة وكثافة الليل المثقب بالمصابيح
تثقله قتامة الزنك وبرودة القصدير اللانهاى
والشاعر يستجلى حمأ الصرخة المضيفة ومقام
القصيدة بين الماء والطين .

من قصيدة (زجر الطير)

على خارطة الفضاء الفسيح ثمة نسر كبير هو الذهب ، هو
الشمس ، هو الوحدة الأولى - « بهم » بالطيران بينما يكون لون السماء
داكن الزرقة ، ليس صفواً وليس مريحاً . إنه أشبه باللون الصناعي
الأزرق الذي تطل به المصابيح في أيام الحروب ، لكنه في حد ذاته

يتضمن الهروب من المواجهة ، الهروب من أن يرى العدو أماكن
الضوء والناس . إن الليل هنا شبه صناعي ، فالنجوم هي مصابيح
تثقبه ، والثقب فعل عنيف يفيد الاختراق والاختصاص والفعل
القسري . وحركة التأهب للطيران لدى النسر توقفها « قتامة الزنك »
وبرودة القصدير (الزنك هو الخارصين ، وهو فلز أبيض مائل
للزرقة) ، وهو هنا في هذه الصورة الشعرية تتغلب زرقة على بياضه
فيكون أقل نقاء وقيمة ، نتيجة لدخول الشوائب الكثيرة فيه .
والقصدير تزيد برودته الطبيعية ومقاومته للنار مقارنة بالذهب
والفضة ، تزيد هذه البرودة فتكون لا نهائية . إن نسر الفضاء الذي
يهم بالطيران ويواجهه الشاعر ، يوشك على التكوين والإبداع والفعل
فيها بين الماء والطين (المادتين الأساسيتين للخلق) . لكن هذا الشاعر
هنا مثل ذلك النسر ، فالشاعر « يستجلى » حمأ الصرخة ، يبحث
عنها ، ويمهد لها ، ويستوضحها ، لكنه لا يطلقها ، مثل النسر الذي
« بهم » بالطيران . إنها قوة كامنة للحركة وللحرية وللخلق ، وقوة
مضادة أكبر منها ، تظهر مظاهرها على هذه الوجوه التي يقرأ ملاحظها
الشاعر :

وجوه سبكت من معدن الأصفاة
أفواه لها شكل القيود ، القبلة
القفل رمادى العيون الصدا السائل من
نافذة السجن ، الماويل خطى في باحة الجوع
الصليل البهوى ، والأعمدة الدهر الرخامى ،
وموج البحر إيقاع المراثى .

من قصيدة (زجر الطير)

وتكثر الجزئيات والتفصيلات المعدنية في هذا المقطع . والعنصر
الغالب عليها لا صلة له بالشمس أو الذهب أو الحربة ، فالعناصر
الحاضرة قائمة صدى باهتة باردة (معدن الأصفاة - القيود - القفل -
الصدا - الصليل) . والمعدن المسيطر على الصورة هو الحديد
الصدى ، والشكل الهندسى هو الدائرة الضيقة أو المربع الضيق
(وجوه - أفواه - القبلة - نافذة السجن) ، والصوت الغالب هو
الرثاء والبكاء والنحيب والشعور بالفقدان والجوع والمرض (الماويل
خطى في باحة الجوع - موج البحر إيقاع المراثى) ، فالموت ينشر
جناحيه ، والدبول ساد الأفق ، والعنصر الفاعل في الصورة هو عنصر
ثقيل كثيف وقاتم يفرض ظلاله على أشياء كان يفترض أن تتخذ صفة
معاكسة (الوجوه - القبلة - الماويل - البحر) .

ويكون الصوت الخاص بهذا العنصر ، والجاثم على الصورة ، هو
« الصليل » ، والقصيدة برغم أنها توهم - كما تشير بداياتها - بأنها
رؤية حلمية ليلية ، فإن هذه الرؤية من نوع الكابوس ، وفيها
إحالات كثيرة إلى الواقع .

في قصيدة « ثلاث نهايات مقترحة لقصيدة » ، يكتب عفيفى مطر
عن احتمالات ثلاثة يمكن أن يسير فيها الوضع العربي الراهن .
والنهايات مقترحة من خلال علاقة خاصة بين الشاعر وامرأة ما ، يمكن
أن تكون هي الوطن ، ويمكن أن تكون موضوع عشقه الليل
والنهارى . وتكون النهاية المقترحة الأولى موضوعة في صيغة تساؤل
عام يوجهه إلى امرأة حلمه وشعره يجمع بداخله النهايتين المقترحتين :

- ١ -

والدم المخبوء منذ الطفولة - إمكانية التوالد والتفجر والروائح والألوان الجميلة - قائما ومطلقا ومنشورا ؟ أم أن الفرع المقيم تحت فراشها هو الذى ستكون له السيادة ، فتكون الحياة منشبكة كالمخطوط القديمة والجلد القديم ورائحة الصمغ القديم ، ويكون إيقاع الفرع هو الإيقاع الخلفية لإيقاع فرح الطفولة بالضحى والليل ؟ أى حل سيكون ؟ وأيها سيأتى ؟ الاحتمال الثانى ، الذى هو عنصر الفرع ، كامن فى المقترح الأول أكثر من عنصر الفرع .

لذلك بأجل الشاهر العنصر الفاعل فى الاحتمال الثانى المقترح فى النهاية المقترحة الأولى (الفرع) ويطرحة أولا ، ويرجى الحديث عن العنصر الفاعل الثانى فى النهاية المقترحة الأولى ، ويعمل على تختم القصيدة . النهاية الثانية المقترحة تحملها تميزات وصور مثل (الرمال - استنفها - العصف - الجزيرة - صنف - دشدشة الزهو الجهول - السبى - الإماء - الحصيان - فقر مزهو - الجوع - الذبح - يزد - والزجاجة كيمياء للتلافيق القديمة والجديدة - هامو شعب قد أغلقت دونه مرحة الحلم - الدمع العريق - الكتب الصفرة - رائحة الصمغ - احتفاء الوشم بالنسخى والكوفى - تندلع المخطوطات - روائح الزنجار - خشب الأقلام) .

والمحصلة العامة لهذه الصور والتشبيهات والمفردات هى أن الواقع الذى يمكن أن نحمل إليه واقع مثقل بالقيود ، وغارق فى التخلف والجهل والفقر والمرض ؛ مجتمع يمتنع بجنون إزاء الحاضر والمستقبل بكل قسور الماضى الواهية وأطلاله ، ويغفل عن كل ما كان يمكن أن يكون فاعلا ومؤثرا وإيجابيا من ذلك الماضى فى بنية الحاضر ومستقبله . ويكون الشعور السائد على العنصر الإنسانى الفاعل فى الصورة هو الزهو الجهول ، والتلفيق ، وعدم القدرة على الحلم أو الفعل (الحصيان) ، والإغراق فى الدمع ، والبكاء على الماضى ، والاكتفاء بالقهوة والتبغ ، والعكوف على المخطوطات الصفرة ؛ عقول الماضى ، وترك كل ما تنهيه به عقول اليوم . وزجاجة الكيمياء هنا إشارة إلى الدوايق وأنابيب الاختبار التى تحدث فيها التفاعلات الكيميائية ؛ التفاعلات التى تحدث هنا بين تلافيق قديمة وتلافيق جديدة . وليس هناك عنصر معدنى فاعل بشكل إيجابى واضح فى الصورة هنا ؛ فالشمس / النار تأتى مرتبطة بالجوع والذبح ؛ هى شمس ذبيحة « لفرقت » ، والزجاجة زجاجة للتلافيق ، والزنجار (كاربونات النحاس القاعدية ، التى تحتوى على ماء التبلور ، ويكون لونها أخضر يميل إلى الزرقة) هو العنصر الكبريتى النارى الواضح فى هذا المقطع ، لكن رواحه ثأى مندلعة من تحت جلد الشعب الذى أغلقت دونه أبواب رحمة الحلم ، ومرتبطة بالدمع والكتب القديمة والصمغ وعدم الفعل . وفى النهاية المقترحة الثانية (التى هى الثالثة) تحضر عناصر الألوان النارية الحمراء والبنفسجية والدمائية بشكل واضح ، وتحدث عمليات تحويل وإبدال فعلية فى صورة مقايضة ومراعاة إجبارية ، تقوم بها العناصر الإيجابية التى يقترحها الشاهر كى تحمل مكان عناصر أخرى سلبية . وتكون زجاجة التفاعلات ، ليست هى هذا الإناء الصغير بل الصحو / الأفق . والزجاجة هنا تتقد بالتفاعل ، فتحضر صور ومفردات (زجاج الصحو يبرق بالبنفسج والدم - المراهنة - صفر الدم - الأفق - الأهلة - الجوارح - الحيلول - ضربة حافر - جمجمة - قبيلة - العشائر - الندى - الطمى المبلل) ، ويحدث

.. هل هذا البنفسج والدم المخفور من عهد الطفولة راعف فى الأفق منشور تقلبه الرياح على زجاج الصحو ؟ أم فرع مقيم تحت فرشتنا سيكتب بيننا عقد القرن ولاية النسخى والكوفى طعم الصمغ والجلد القديم خلافة الإيقاع فى فرح الطفولة بالضحى والليل ؟

- ٢ -

الرمال استنفها العصف الجزيرة صنف دشدشة الزهو الجهول ، السبى يأتى والحرائر والإمء يجئن والحصيان فقر مزهو ، والجوع شمس فرقت كالذبح فى دمها

ها هو شعب أغلقت دونه مرحة الحلم ، له الدمع العريق والكتب الصفرة له رائحة الصمغ واحتفاء الوشم بالنسخى والكوفى ومن تحت جلده تندلع المخطوطات وروائح الزنجار الأخضر وشجر الأقلام .

- ٣ -

زجاج الصحو يبرق بالبنفسج والدم المخفور من عهد الطفولة هبى طقس المقايضة المراهنة البنفسج ... كل واحدة بصفر دم يفر من الضلوع ويكتب الأفق الأهلة والغيوم .. بكل واحدة صراخ مشرب فى الجوارح للمسافات . الحيلول .. بكل ضربة حافر ملك ، بجمجمة السفاد قبيلة بطراوة الدمع ... العشائر ، بالندى وروائح الطمى المبلل ، .. كل ما ولدت نساء السبى .

واضح من هذه المقاطع الاحتمالات المختلفة التى يمكن أن يتحول إليها المعدن . فى الاحتمال الأهل يظل المعدن لغزا غير محلول ؛ يظل الوجه محيرا وهو ينظر إلى السماء . ويرغم مطالبة الشاهر لامرأة حلمه وشعره ، بالاعتصام بوجه الحلم والاعتصام بطوفان القصيدة ، فإنه يتشكك ويتساءل غير عارف بما تحب له المقادير ؛ هل يظل البنفسج

العناصر الفاعلة الغالبة عليه تشير إلى الاتجاه الخاص الذي يتبناه الشاعر لإحدى المواد الفاعلة في الإكسبر الحاص الذي يمكنه أن يحول المعادن الرديئة إلى معدن نفيس هو الذهب . فنحن نجد هنا : (وهج الاضاءات - نار الأفرع - الفلك الدائر - النار المواقيت) . هذه الصور تأتي ممتزجة بصور أخرى لها دلالاتها وصلاتها الخاصة بالصورة الكبرى التي تحركها النار ، فنجد صوراً مثل « رقصة الريح » التي تربط بين الأفق والطين والفضاء « سيرة للشجر » و « مرمى لرشاقات النبال » ، وفي هذا إحالات للحروب العربية القديمة وذكرى زرقاء اليمامة ، والصبيحة المرسله الرجوع إحالة لصبيحة التكبير في الحروب الإسلامية « الأمة قوس ودم ينزف مدا وجزرا » ، كلام تحته تدأوب الأنجم والشمس . وبنينا نحددنا للعنصر المحتمل الغالب - ومن ثم للإجابة الممكنة هنا - على ما يتضح من خلال مقارنتنا بين ما يضعه الشاعر من احتمالات إجابات لأسلته في صورة مثل :

وهل هذا الفضاء/سيرة
للشجر المقبل ، مرمى لرشاقات
النبال ، الصبيحة المرسله الرجوع
وإيدان بوقت الفتح ١٩

هنا نجد أن التساؤل غير موضوع في صورة « إما . . أو » : ليست هناك مقارنات بين احتمالين أو عدة احتمالات للإجابة ، هناك فقط احتمال واحد مطروح بأشكال مختلفة ومحاط بكلمات ذات ظلال خاصة (سيرة - رشاقات النبال - الصبيحة (المرسله) - (إيدان) بوقت (الفتح) وهي الصور التي تشير إلى الإجابة المحتملة للسؤال . وفي صورة أخرى يرد أكثر من احتمال للإجابة ، ولكن أحد الاحتمالات يكون مسكياً له أوجه عدة بينما الاحتمال - أو الاحتمالات الأخرى - يكون محدوداً مقيداً هابراً مثل « هذا الفضاء/قبة الرحمة بالخلق أم الأمة قوس ودم ينزف من أجوازه مدا وجزرا ، شهقة سوف تكون الشهداء ١٩ » .

ولسنا في حاجة إلى تفصيل القول بأن ذكر الشاعر للمصور (قبة الرحمة بالخلق) قد جاء في بداية التساؤل كاحتمال سريع وهاب ومريح (قبة الرحمة) ، بينما جاء الاحتمال الثاني المتراكم (قوس ودم ينزف - شهقة سوف تكون الشهداء) أكثر ضراماً وعرامة ووقوعاً وتأثيراً ، مما يلفتنا بشكل محدد إلى الاتجاه الذي يشير إليه سهم الشاعر : الحرب ، الصراع ، النار ، المقاومة ، التمرد ، الإبدال ، النقض ، التغيير ، التجديد ، نقض ما ران على العقل الفردي والجماعي ، الثورة .

ومشاهد قصائد الديوان ولوحاته تدور على ساحاتها وداخل إطاراتها أفعال ذات دلالات خاصة : الحلم - الجنس - الحرب - حركة الكواكب - كيمياء التحول - الكتابة ، هذه كلها مواد تدخلها النار الطبيعية أو المجازية ، وكلها تفاعلات تدور بين عناصر تفعل وتنفعل ، وكلها تكون عناصر يرى الشاعر أنها ضرورية كي يتكون ذلك الإكسبر الحاص الذي تقوم عليه رؤيته : الوحدة العربية . المواد الأساسية المتفرقة لكيمياء الخيال الشعري هنا هي الدول العربية المعبر عنها في شكل معادن أقل درجة وأقل كفاءة ، ولكن في قلب هذه المعادن تكمن إمكانات للتغيير والتحول . هذه الإمكانيات تحتاج إلى

إبدال بين عناصر وعناصر ، فتمتص عناصر وتختفي ، وتأتي عناصر وتسد (بدلا من البنفسج تأتي صفور الدم ، وبدلا من الغيوم تأتي صراخ الجوارح الكاسرة) ، وبدلا من الملوك الذين يجلسون في القصيدة على عروش الحفر ، القبور ، تأتي ضربات حوافر الجياد بملوك آخرين أكثر بهاءً ، أو بدلا من محمة السفاد تأتي القبائل ، وبدلا من طراوة الدمع تأتي العشائر ، وبدلا من الندى وروائح العطر المبلل يتم إطلاق حربة كل نساء الأرض اللاتي تم بيعهن حتى الآن . والعناصر كلها قائمة ومطروحة في مقابل بعضها البعض ، في ساحة المقايضة . والشاعر يلجأ هنا إلى قلب النسق المألوف ، الخاص بما هو أعلى وما هو أدنى ، حين يؤخر المتروك (فالشاعر هنا يؤخر المقدم ويؤكده ويرفعه إيماناً منه بالقيم الفاعلة له ، والمطلوبة منه) . والحركة المسيطرة على هذه النهاية المقترحة هي الحركة/الفعل ، الحركة/الإيجاب ، الحركة/الإبدال ، الحركة/التغيير ، وذلك بمحاولة إخفاء كل العناصر السالبة في النهاية الثانية بعناصر أخرى إيجابية مغايرة في النهاية الثالثة . وفي حين تغيب عناصر المعادن الفاعلة في المقترح الثاني يكون عنصر النار هو الأكثر فاعلية وبروزاً في المقترح الثالث . وتمثل هذا العنصر صور أخرى بالإضافة إلى صفور الدم وصراخ الجوارح ومحمة السفاد وضربات حوافر الجياد . ومن قبيل هذه الصور نجد (الضحى يعلو - صراخ الريح - الأفق الزجاجية - الزجاجية بيننا اتقدت بصمت زواجنا السرى) ، ونجد ما يشبه هذا المقطع في مقاطع أخرى من قصائد الديوان ، مثل قول الشاعر في قصيدة « حنة هي القصيدة » :

كانت رقصة الريح دواراً قلباً يربط بين
الأفق والطين ،

فضاءات الرمادي النسيج انفسخت
بغيرها وهج الإضاءات ،

أنار أفرع

أم غابة من كل زوجين ١٩

وهل هذا الفضاء/سيرة

للشجر المقبل ، مرمى لرشاقات

النبال ، الصبيحة المرسله الرجوع

وإيدان بوقت الفتح ١٩ هل

هذا الفضاء/قبة الرحمة بالخلق أم

الأمة قوس ودم ينزف من

أجوازه مدا وجزرا ، شهقة سوف

تكون الشهداء ١٩

أمة مستورة هذا الفضاء القبة ١٩

الأرض الخلافة/خطوة في

الفلك الدائر وأتار المواقيت ١٩

كلام تحته تدأوب الأنجم والشمس

وأمداء الجلايد ولا تحمله غير القصيدة ١

برغم علامات التساؤل والتعجب التي تحيط بكل هذا المقطع فإن

الوجهين ، معنى أننا لا نرى الواقع ، ولا اللغة . وعلى هذا يكون كل ما يربط الحياة العربية بالممارسة العملية إحياء للعمل وللکلام في آن ، فليست المسألة إذن أن نفاضل بين العمل والكلام ، وإنما أن نخلق التكامل الجدلي فيها بينهما^(٨٦) .

كتابة القصيدة عند عفيفي مطر فعل خاص من أفعال الحياة ، إن لم يكن هو أكثر أفعال الحياة خصوصية وعمقا ، فالشعر مثل التصوف والخبرة الدينية والخبرات الفنية الأخرى العميقة . وكل حالات الحدس والكشف والابداع ، ليغال في الداخل بهدف فهم الداخل والخارج ، انغمار في الذات بهدف تحديد علاقتها بالخارج وتعمقها ؛ نوع من التواصل والجسد بين الذات والذات ، وبين الذات الجديدة والموضوع ، إن الشعر هنا - كالحلم - يخترق واقع الذات قبل (ومع) مصارعة واقع الخارج^(٨٧) . يربد عفيفي مطر من القصيدة أن تكون مفجرا لركود الواقع ، ولغيا في سكونية الحيات ، والواقع عنده مرتبط بالتاريخ ، والحيات مرتبط بالذاكرة ، والشعر مرتبط بالمعرفة^(٨٨) ، القصيدة هنا تكون بمثابة الاختراق ، اختراق يتجه إلى الواقع لكنه يبدأ باللغة ، واختراق وصاية اللغة ورسوخها حتم تفرضه ضرورة التطور وحركية الإبداع^(٨٩) ، إن الكلمة عند عفيفي مطر ليست مجرد أداة للتوصيل ، فهو يخلع عليها قداسة التكوين والتأسيس ليصعد بها إلى مرحلة اللغز والخلق^(٩٠) . إن الشعر هنا يكون مثله مثل كثير من أفعال الحياة ، جدلية هدم وبناء ، هدم من أجل البناء ؛ ثم هدم البناء الجهد كي يؤسس عليه بناء أفضل منه ؛ فمن حُطام الواقع ، وفردية الأشياء ، وتفككات العناصر والعلاقات ، وإعادة صياغة كل ذلك ، وخلق المسافة الشعرية بينها نخلق الفجوة والهوة ، التي يكون العبور عليها هو الدهشة وفرح الإحساس بالخطر والذاتية ؛ وهذا تحرير للحواس وتحرير للممارسة الإنسانية في العالم ، وإعادة تحديد في المسلمات والثوابت^(٩١) .

في شعر عفيفي مطر تكون بداية الحلم قراءة والحلم ذاته قراءة ، ونهاية الحلم قراءة ، وتكون العودة للتراث قراءة ، وظهور الشمس قراءة ، خروج الناس قراءة ، ملاحظة الواقع قراءة ، كما أن العشق يمكن أن يكون نوعا من القراءة مثلما يمكن أن تكون القراءة نوعا من العشق .

للعشق واحدة :

أرأيت النفاث العباءة !!

تبغ وجوع يصاوله ، الكحل واللبه المتوقد

تحت النطاقيين يتندران القراءة

والشاعر اقتمد الأرض وهي على

هودج خشب يكشف الشمس والماء عن

برعم موجة ، وهي تنصت ،

ترمي الستائر وروءا من الظل والنور فوق الحوائط ،

والأرض مُشْتَبِك من حصون

الدوائر والورق الزخرفي

اشتباك من الشجر المتوهم يستألف الطير

هزج الغزالات ، أحصنة الرجز ، العرى تحت

إكسبريغوها من حالتها الراهنة إلى الحالة المثل . الإكسبريغ هو الوحدة ، والوحدة تأتي من خلال مجموعة من النشاطات والطاقات الفاعلة التي طرحها الشاعر قضايها مسلم بها برغم وصفه لها في إطار من التساؤلات . هذه النشاطات والطاقات الفاعلة منها الحلم بالخروج من وضع ساء إلى وضع أحسن ، والحلم هنا مأخوذ بأبعاده المجازية أكثر من الاتكاء فقط على أبعاده الليلية الخاصة بالنائم وحده ، فالحلم هنا حلم جماعي . وما لم يتوافر هذا الحلم بما هو شرط أساسي يصعب الوصول إلى الإكسبريغ ، ثم الجنس والحب والتواصل ، وانهار كل السدود أمام التواصل ، والتحقق الكامل أمام كل الأفعال الإنسانية الإيجابية الفعالة . « أنا » لا يتحقق إلا بالأخر ، والأخر شرط ضروري لوجودنا « أنا » ، ووجود الآخر يجب ألا ينفي وجود « أنا » بل يؤكد . وإذا حدث هذا النفي المتبادل بين « أنا » والآخر حدثت الفرقة والتباعد والتشتت والاختراب ، أما إذا حدث الاعتراف العميق المتبادل بينهما ، فإن ذلك يكون طريقا للحس والفهم والشعور المشترك ، بحيث تشعر « أنا » أنها الآخر ، ويشعر الآخر أنه « أنا » ولا تكون هناك في خطوة متقدمة - لا « أنا » ولا « آخر » ، بل نحن « الجماعية » ، وانتهاء الشاعر كما هو واضح من الديوان للفقراء وللجماهير وللشعب .

المكون الثالث للنشاط الفاعل في أكسبريغ رؤية الشاعر هو كيمياء التحصيل ، عمليات التحصيل ؛ فللحلم كيمياءه ، وللجنس كيمياءه ، وللحب كيمياءه ، وللتواصل الاجتماعي كيمياءه ، وللخيال الشعري كيمياءه ؛ هذه الكيمياء هي معاملة خاصة لعناصر التفاعل من خلال عمليات خاصة . الأداة الخاصة في الرؤية هنا ليست التبريد ولا التكليس ولا التشميع ولا التخشير ولا التخمر ولا غير ذلك من العمليات الكيميائية ؛ العملية الأساسية هنا هي الإحماة والإحراق والإذابة والصهر ، وذلك بتأثير المادة الأساسية الفاعلة الأولى في رؤيته وهي النار . هذه النار تحتاج عند مرحلة معينة إلى الماء ، فيكون الدم وتكون الحرب - الثورة - التمرد - تحطيم القيود . والعملية في جوهرها عملية بحث يقوم بها الشاعر عن ذاته وشخصيته المميزة من ناحية ، وعن الشخصية القومية العامة التي تضم كل الشخصيات من ناحية أخرى ، إيمانا من الشاعر بجودة المعدن العربي وأصالته ، التي تخفيها عوامل تاريخية وسلطوية مختلفة .

لكن يظل هناك أيضا مكون رابع أساسي يدخل في تكوين أكسبريغ الخيال الشعري وأيضاً الحس القومي الوجداني ، بل وأيضاً العمليات والنشاطات الأخرى الفاعلة في (الحلم - الحب والشبق - الكيمياء) ؛ هذا المكون هو الإبداع ، هو الكتابة ، وهو المنصر الأخير الذي تحتتم به هذه الدراسة .

٣ - ٤ - الكتابة :

الهاجس المسيطر على الخيال الشعري هنا كما رأينا هو هاجس الصراع ؛ فيه يكون التطهير ، وبه يكون نفي التخلف ، وتحقيق الذات . والكتابة ذاتها نوع من الصراع ؛ صراع الكاتب مع ذاته ومع كل العوامل التي تحاول إحباطه وقهره ، وصراع مع عملية الكتابة ذاتها أثناء فعل الإبداع ، ثم صراع من أجل توصيل نواتج هذه العملية إلى الآخر ، الوجه الآخر الضروري لعملية الكتابة . خلال ذلك تكون الكلمة « هي الوجه الآخر للواقع - العمل ، وأن لا نرى الصلة بين

السماء الوسيعة .

من قصيدة (لا الرابية ولا النجم)

يقابل الشاعر هنا بين عالم الغزلان وعالم البشر ؛ بين غزالة الصحراء وغزالة آدمية ؛ امرأة يوحدتها الشاعر بغزالة الصحراء ، فتكون هي غزالة الصحراء ، وقد جاءت بخفتها وجمال عينيها ورشاقة جسمها ؛ لتحل في هيئة امرأة يعشقها الشاعر ، تبادره بالقراءة بعينيها اللتين تومضان خفية تحت النطاقين ، فيشغل الشاعر كتابة ؛ وتشكل عوالم من الكتابة البصرية التي تحيط بها عوالم من الظل والنور ، كتابات تتكون من عوالم الطبيعة (الشمس - الماء - الغزالات - الغصون - الطير - السماء الوسيعة) ومن عوالم أشياء اصططنها الإنسان (الستائر - الورق الزخرفي) لكنها تتحول إلى عالم من الأشياء الحية - فالورق الزخرفي الذي رسمت عليه أشجار يتحول إلى شجر حي ينبض بالأخضر ، يستألف الطير كما فعلت اللوحات المتقنة في تاريخ الفن التشكيل . وتتداخل العوالم فيمتزج العالمان الطبيعي والصناعي وتكون حالة شاملة من التشكيل الجمالي للوحة حية . واللوحة هنا منظور إليها من خلال عيون الحبيبة / الغزالة التي ترنو وتحدق ، إلى عيني الشاعر وقد اقتعد الأرض بيننا هو ينظر في عينيها ، يقرأها ، فتشكل عوالم وتذب الحياة في الطبيعة الصامتة . ومن خلال هذا التفاعل الجدلي بين قراءتين تكون الكتابة . هنا يواجهنا الماء ممزجا بالنار بالدم بالعشق بالحرارة ، بالدبيب بالخط باللون . وبالدبيب الناسج المتوهج في عروق البشر يستقدم الحياة ويستقدم التلاشي ؛ هرس يتجسد خاراج اللوحات أوفى باطن التوهم ، أولى أعماق الخيال ، لكنها في جميع الحالات تجعل الكتابة / العشق حقيقة حية لا تقبل النفي أو المجادلة :

يا امرأة الخضرة الغامضة

تكيبني على التراب فتحموه الريح ، وأكتب التراب

عليك وأدفن نفسي فيه حضارة عشق مطمورة

تنتظر الحفارين وتنتظر ميقات الانكشاف

للشمس والريح وقراءة البشر

من قصيدة (امرأة تلبس

الأخضر دائما ورجل يلبس الأخضر أحيانا)

يقارن الشاعر هنا بين حالتين متكاملتين من الكتابة ، برغم تعارضهما ؛ فوجود أحدهما شرط لوجود الأخرى ، وإن ظلت أحدهما أكثر بقاء أو غلورا ، أو ظلت الأخرى أكثر خفاء وهروبا . امرأة الحلم ، خضراء العينين ، شمس الحلم الخضراء ، وعندما تبدأ كتابتها للشاعر ، عندما تبدأ زيارتها له ، عندما تراه في حلمه ، يكون حضورها سريعا كالحلم يمرق في جوانح الظلمة الداكنة ؛ يكون وصافها له ، حضورها أمامه مثل حضور الكتابة الترابية على أرض تناوشها الريح السريعة العاصفة ، أما كتابتها لها فهي كتابة نحتية ؛ كتابة تمتد إلى الأعماق وتقيم في الأعماق ، وتنتظر الكشف عنها كما تنتظر التماثيل المطمورة منذ آلاف السنين من يكشف عنها . الكتابة هنا ليست كتابة سريعة ولا عابرة ولا ترابية ، بل كتابة يمتزج فيها ماء عجن مادة التماثيل بنار إحراقها الصنافية ، أو الطبيعية الكامنة في

باطن الأرض . الكتابة الأولى تمضي ، والكتابة الثانية تنتظر الكشف عنها ؛ وهذه الكتابة الثانية لا غنى لها عن الكتابة الأولى ، لأنها كتابة لها وبها وعنها ومنها ، وانتظارها دائم لها ويحتملها لا هت عنها ، لأنها كتابة بالحلم وعن الحلم وفي الحلم ، ومن خلال خطفاته تكون بروق القصائد هي كتابة عن العشق أو عشق من خلال الكتابة . وكل الحالات في الشعر قائمة ؛ فهناك كتابة العشق وعشق الكتابة وكتابة عشق الكتابة وعشق كتابة العشق ، كتابة وعشق يصبح وسيطهما الحجر ، حجر الولاء والعهد ؛ الشعر ، ذلك الذي كتب له الشاعر القصيدة التي تكاد تكون سيرة ذاتية وشعرية له ، وهي قصيدة « غنائية حجر الولاء والعهد » :

من يرحمُ الحجرُ المقدّرَ لغوايات امهمار العصف

أسنان الرياح مبادر البحر الدؤوب ؟

.....

ها هو الحجرُ الموطأ للمطر

تتخذُ الشمسُ الثقبلة وجهه ويشيع من

هجلاتها طحنُ الصريف

ومسيرة الحجر استقامت وجهة مفتوحة

للطحلب البري والكيمياء والملح المقطر

والتحول في الأصابع

ها هو الحجر المملك للبشر

فأر تيجس أو مياه تنفجر

الصورة البصرية المشككة أمامنا الآن هي صورة تتراوح بين ذات وموضوع ، الذات هي الشاعر وهو يخاطب نفسه من خلال الموضوع ، الذي هو الحجر الموجود أمامه ، في مكان مفتوح شاسع تتقاذفه فيه عوامل الطبيعة المختلفة ، من عصف منهمر ورياح مسعورة وبحر هائج الأمواج . ويتوحد الشاعر بالحجر ، فيكون هو أيضا معرضا لكل أنواع ثورات الطبيعة . لكن إذا كانت الطبيعة المهاجمة لحجر الصحراء طبيعة خارجية فإن الشاعر هنا يتعرض أكثر لثوراته الداخلية ؛ للغوايات ؛ فيقع بين شقى رحي الصراع بين قوى تجذب وقوى تبعد ؛ قوى تحيى وتضبط وقوى تسرح وتشد ؛ قوى توتر داخلية وقوى ضغط خارجية . أثناء وقوعه بين هذه الموجات الصراعية يتساءل الشاعر عن يرحمه . فيبدأ الشاعر في اكتشاف ذاته بشكل أعمق ؛ ليس هو حجر الصحراء المنعزل السالب المتروك بها وضحية لعوامل الطبيعة ، بل هو حجر فاعل ؛ حجر يأخذ ليعطي ويعطي أكثر مما يأخذ ؛ حجر قادر على التغيير والتحويل . هنا يكون التوحد الثاني للشاعر مع حجر الفلاسفة ، وتهمر على الحجر الأول أمطار السماء ، وتسكن الشمس جوانحه فيتحرك الحجر ، يصير أداة طعن وتحويل ، ومثلها تحول الطاحونة الفصح إلى دقيق كذلك يحول الحجر / الشاعر هنا عوامل الطبيعة وقوى الغوايات إلى مادة للمخلق والتكوين والإبداع . بمجرى الشمس توجه الحجر لوجهه ، بمسيرته في اتجاه عناصر التحويل ، مادة التحويل ، آلية التحويل ، يتحول إلى حجر فلاسفة (الطحلب البري - الكيمياء - الملح المقطر) أداة صاهرة

الإنسان إلى مكان قد يكون لأن هذا المكان يتسع له وربما يتسع لغيره ، كما أن دخوله إلى هذا المكان بعد أسهل بطبيعة الحال من دخول المكان إليه ، فالشاعر يدخل قصيدته لأنها جاهزة ومهيأة له ، أى أنها تكتمل بداخله بطريقة تلقائية وطبيعية وما عليه إلا أن يكتبها ، لكن هذا المعنى يتضمن بداخله نقيضه أيضاً ؛ فقد يعنى ذلك أن ما قبل الكتابة (ما قبل الدخول) أكبر من حالة الكتابة (حالة دخول الحجر للقصيدة) ، وأن ما يتحقق منها كتابة هو أقل مما هو موجود منها حالة وإحساساً ؛ وهذه كلها احتمالات قائمة وهي تكشف عن عمق النص عند عفيفى مطر واتساع دلالاته .

دَوَّرْتُ وَجْهَ حَصْبَايَكِ الصَّوْانِ أَهْلِكُهَا
— وَشَمْسُ التَّيْهِ وَالظُّلْمُ الرِّفِيقَانِ —
أَرْجَيْتُ عَلَى وَجْهِكَ فِي الْفَلَاةِ ، تَفْتَحْتُ
طَرُقَ التَّحْيِيرِ ، نَبَأَ سِرِّيَةِ تَحْفِيٍّ وَتُسْفِيرٍ
حِينَما سَمَّيْتُكَ الْحَجَرَ الْأَمِينِ
بِأَشْعَرِ ، وَاسْتَذْبَرْتُ أَحْلَامَ الصَّبَا وَرُودَاهِ ،

الشعر هنا سيرة ذاتية ؛ محاولة لكشف أحماق الذات وتحقيقها . كانت صغراوات الحياة ذات شمس وطرق مغيبة (تيه) وظلماً . كان الصمود صعب المرتقى ، هذا الظلماء الجلائع التهم المستكشف المستطلع الفضولى للفهم والمعرفة يتقلب بين الأيام والحوادث والفصول والخبرات ، كما يتقلب الحجر في الفلاة في يوم ريح شديدة حاتية ، تفتحت معه طرق التحير ، والتساؤل وعدم اليقين ، والدهشة والخبرة والانبهار . والأسرار التي تفتحت معه ، نومض وتحضي وتحضي لتعود في أشكال أخرى متغيرة . هذه الخبرة الكلية الفنية شبه الصوفية هي خبرة خلق إبداعية تلاحظ فيها الذات أحماقها . وتأمل باطنها وتسكنه أسرارها . رائحة التراب ومطر التذكر ونار الحلم وهواء الأيام ، كلها تحيى وتشكل خالقة عوالم متميزة من العناصر ، التي يكتنفها الحجر (الشاعر) ، ثم تخرج منه وحوله مشكلة كلمات تبدو فيها الفوضى المنظمة والنظام الفوضى :

وسميتُ الإقامة فيه هرولة التشكل
كانت الفوضى المليئة بالكلام
صمتاً ثقيلاً
قلتُ للحجر الذي استسلمتُ فيه :
أهن دمي ، وافتح على بوجهك المسكون
بالقول الثقيل
وحين سميتُ الفواصل في الكلام
حجراً ، وأعلنتُ الإقامة فيه سميتُ الظلام
نجماً نحاسياً وفوهة بندقية خمر
ونحسنتُ تفعيلة الرجز المراهق بانتشار
الوجه في جوع الزحام
وأقمت فيه .

هذه كتابة عن الكتابة ، هذه كتابة عن تاريخ الكتابة ، كتابة عن

ونافعة للبشر ، تكون المواد الأساسية للتحويل وتحريك الخيال الشعري ، هنا في هذه المسيرة هي (نارتجيس أو مياة تنفجر) وهما كما ذكرنا العناصر الأساسية للخيال الشعري لدى عفيفى مطر .

يتحول الحجر هنا إلى مساحة فضاء شاسعة وهاضلة مفتوحة للطحالب البرية وللشمس وللماء ولكل كيمياء وعمليات المزج والصهر والتحويل ، الحجر موضع الكتابة القديمة ، الكتابة الأرفوازية ، الكتابة المسماة والهيروغليفية القديمة ، يتحول هنا من أداة مستقبلية سالبة يقع عليها فعل الكتابة إلى أداة إيجابية فاعلة ومؤثرة :

من يرحم الحجر المخبأ تحت ذاكرة الطفولة صهوة
أو في قرابات الصبا البيت الأليف
غير القصيدة ؟
من سواها
حين يدخلها الحجر
متكشفاً عن وجهه الحجري ثم يقيم فيها !!

حجر الكتابة هو صهوة الطفولة ، ذكريات الطفولة ، لوحة الكتابة أهم التعلم الأولى في الطفولة ، مهرة الطفولة التي امتطاهها الشاعر فعب بها وعبثت به إلى الصبا . ثم هويت الصبا الأليف ، البيت السكن الذي سكنه الشاعر ، أو البيت الشعري الذي سكن في الشاعر وسكن فيه الشاعر وعاش فيه زمناً طويلاً . تشكل هذه الذكريات مادة خصبة لإبداع الشاعر . وفيما بين الطفولة والصبا ، الأوقات الجميلة الماضية والحلم المرائع المخالط المعاد سريع الانقضاء ، تلك الذكريات التي تحضرها الأحلام إلى دائرة الضوء أكثر من غيرها ، تلك الذكريات المنسية والمكبوتة التي تنفجر عبر الحجر (الشاعر) . ولوقد حجر الكتابة يحتل الشاعر صهوة ويكتشف أن هذا العصف الداخلي المنهمر ، القصيدة ، هي الوسيلة الوحيدة المناسبة له خلال حركة مقاومته لكل أشكال العصف الخارجي ، والقصيدة قد تكون موجودة مكتوبة طازجة مهيأة قابلة للكتابة ليست في حاجة إلى دخول الشاعر لها ، يدخلها الحجر فتسكن فيه وتكتب فوقه ومن خلاله ، ليست هي التي تدخل الحجر بل هو الذي يدخلها ويقيم فيها . القصيدة موضوع للدخول ، موضوع للفعل ، موضوع للعمل ، ليست سهلة ومتاحة إلا لمن يدخلها ويملكها ، لا تدن إلا لمن يعرف سرها المرائع . والحالة هنا ليست قابلة لتأويل واحد بل عدة تأويلات . فربما كان في قول الشاعر بأن القصيدة هي رحمة للشاعر أنه يحتاج أن يكون مماثلاً لها متصفاً بحجرية الوجه ، صلابه الوجه ، والوجه هنا قناع الشخصية أو علامة عليها . الشاعر يجب أن يكون صلباً مثل القصيدة ، ومن خلال صلابته يصل للرحمة المقابلة للصلابة ؛ « فلاقسولا لشرء إلا لكى أكون رحيماً » كما قال هاملت . أو ربما معنى الصلابه هنا هو معنى صلابه موقف الشاعر وصلابه شعره ، وربما كان معنى الصلابه هو هذه اللغة الشعرية الشبيهة بالتمثال الذي يشق الفضاء في حالات كثيرة عند عفيفى مطر ، لأنها مدببة ومقتحمة ، وربما كان معنى الحجر (الشاعر) هو الذي يدخل القصيدة وليست (القصيدة) هي التي تدخل ، إشارة إلى إقتناحات الشاعر الخاصة حول نظرية الإبداع في الشعر ، فالشعر معاناة وإقتحام ودخول انفعالي وعقلي وجسدي إلى عالم الكتابة ، وربما كان العكس صحيحاً أيضاً ، أى أن دخول

كان جابر بن حيان نفسه يسمى من قبل الآخرين بحجر الغلبة ،
ود حجر العين ، ود حجر الجاه (٨٩) . وكلمة الحجر تعني المعدن ،
وفي تراث العهد القديم يتم القسم في قصة يعقوب ولا بان أمام كومة
أحجار . وفكرة الحجر المرتبط بالقسم والعهد وعدم الحنث باليمين
فكرة شائعة في ميثولوجيا كثير من الأمم ، وفي أغلب هذه الحالات إن
لم يكن كلها ، لم يكن ينظر إليه بوصفه مجرد كومة من أحجار ، بل
بوصفه شخصا أو روحا قويا أو إليها ينظر بعين اليقظة إلى الطرفين
المتعاهدين ويذكرهما بمعهدهما ، وغالبا ما كان يسمى هذا الحجر بحجر
العهد (٩٠) .

هذه النزعة نزعة إحيائية ، تميل إلى خلخلة صفات الكائنات الحية
على الأشياء الصامتة ، وإلى أنسنة الطبيعة وإحياء الساكن وتشكيل
الاحاسيس المبهمة . وفي الإسلام هناك قصة الحجر الأسود الشهيرة .
ويذكر لباشلار قوله فيها يتعلق بحجر الفلاسفة « أن نبع سائل
الحكماء ... غفى تحت الحجر » اضرب عليه بعضا النار السحرية
فيخرج منه سبيل صاف (٩١) .
كان « عفيفي مطر يدرك هذه الحقيقة ، عن عقيدة قسمه وولائه
للشعر والتزامه به كتابة :

قلت : استمع هذى إضاءات البكاء كتابة
وقراءة في الدمع
فاقرأ واستمع
هذى هويات الحجر

تمتزج في هذا المقطع وما بعده في داخل القصيدة عناصر الخلق
والتكوين ، عناصر الإبداع الأساسية لدى الشاعر ، فالبكاء الماء
الدمع ينهمر فتولد منه طاقات تضئ وتشتع كنور النار ، على ضوءها
يقرأ تاريخ الدمع العربي « قراءة في الدمع » ليست قراءة بالدمع ولكنها
قراءة في « الدمع » و « حول » الدمع ومن أجل تخفيف الدمع .
إضاءات الدمع تجعل قراءة الدمع ممكنة . الدمع / الماضي / الحاضر /
الواقع / الهزائم / الهجمات / البرية / التفتك يحفر على الذاكرة فيقرأه
الشاعر دمعا ويكتبه شعرا ، ويلتزم بحجره الخاص بشعره ،
بشخصيته ، بسيرته التي قرأها واستشعرها وفهمها وأدرك من خلالها
عمق ولائه لقسمه « ثم هو ينادي على حجر الفلاسفة ، الإكسبر ،
الوحدة ، أن يكون أداة لتقوية الإرادة ولم الشتات ، يناديه أن يكون
أداة تحويل للواقع ، تنهمر عليه الأمطار فتخترقه . إن الشاعر في
نهايات القصيدة يتخيل كما لو أن الحجر الصامت الذي كان موجودا في
بداية القصيدة قد تحول إلى عكس صورته ، حجر حقيقي تنهمر عليه
الأمطار مدرارا فتحدث في صفحته الثقوب فيتحلل ويتفكك ،
ويستمر هطول المطر حتى يجيء الليل وتنعصف فيه الرياح اللامية ،
حينئذ يبدأ الحجر في التخل عن حركته الثقيلة ، عن ركوده والتصاقه
بالوضع الراهن القائم المهيمن له . إنه يتحول إلى نار وتفتتح شقوق
البرق فتندفع منها نيران وأضواء تصارع الظلام وتبدد الظلم ، حينئذ
يكون هذا الحجر حجرا حقيقيا يمكن أن يتوحد معه الشاعر الذي
أصبح حجرا حقيقيا والذي أصبح شعره أيضا حجرا حقيقيا ، نصير
كل الأحجار (المعادن) أحجارا حقيقية فاعلة ومؤثرة . من خلال
روايات البرق يندفع الكلام كصليل السيوف ، صلصال الكلام

كيفية تطور الكتابة لدى الشاعر في مراحل مختلفة من مسيرته
الإبداعية ، ما بين مرحلة كانت هي مرحلة الاقتداء والمتابعة والتعلم
من الآخرين ، مرحلة كان فيها الشاعر هو الظل / الرماد / الأثر .
« وللمت الرماد ... طعمته كسرا ولذت به » حين كان يظن هذه
مرحلة « هرولة التشكل » ، حيث كانت الفوضى المليئة بالكلام
« صمنا ثقيلا » كما يقول الشاعر ، لكن هذا الصمت ما لبث أن
انفثع حين بدأ الشاعر يطلق أسماء الخاصة على الأشياء ، حين بدأت
تتكون له لغته الخاصة وقاموسه الخاص وتشكلان ، بدأ هنا يسمى
الأشياء بمسمياتها الحقيقية ، حين بدأ ينظر إلى الشعر والشاعر على أنها
شيء واحد ، لا انفصال بين ما يقوله الشاعر وما يكون عليه . هو
حجر كما أن كتابته أحجار أيضا ، أحجار تكتب عليها الأشعار
وتحفظها فتظل قائمة بارزة غير مطموسة . بدأت رؤيته للعالم تتشكل
وتتبلور ، عالم العلامات بدأ يعني أكثر مما يشير ، فالنجمة النحاسية
وفوهة البندقية « يقابلان الظلام / الظلمة / العدوان / القيود / القهر /
كل ما ضد الناس : الزحام / الجوع الذي ينتسب إليه الشاعر ومنه كان
وبه يكون . أطلق الأسماء الحقيقية على الأعداء والأصدقاء ، وأحلام
الطامعين وقتال الأهل وكل ما يحدث على أرض الوطن ، هنا أصبح
الحجر أداة عاكسة وخالقة من خلال الكتابة لكل هموم الشاعر وقبلها
هموم الوطن ، يكتب سيرة الشاعر الشعرية والحياتية كما يكتب السيرة
العامة المحيطة بسيرة الحجر :

الحجر
مشبوبة خطواته من تحت ذاكرة الطفولة
لا يكف عن التخلع من مقالعه ، وليس يكف عن
حرث البسيطة والقصيدة ،
ليس من حى يجعل صوته بمراسم الهدم
المباهت للقبيلة غير

يتعرف الشاعر القصيدة والقراءة والخبرة والشعر ، الكتابة ، على
بلاذه وعلى ألوان خرائطها الحقيقية وعلى راياتها وعلى انقسامها
والأسوار القائمة المصطنعة بينها ، يتعرف أيضا الخريطة الشعرية
المحاينة له والسابقة عليه . يقرر الحجر من خلال خطواته المشبوبة من
تحت ذاكرة الطفولة ، أن يتحرك ويقذف ويثور ويدمر ، يتهدم ويحطم
الكثير مما هو شائع ومستقر ومقيم في الواقع وفي الشعر « ومن هنا ينفجر
التمرد صادما معريا من الواقع ، مفككا أطره ، مستهدفا خلق واقع
مكتنز بالشموخ والتجدد (٨٨) .
يكثر الشاعر في هذه القصيدة من القسم بالحجر ، يتنهل له
ويقدس ولائه له :

قدست بيعته أقمت الحلف ما بيني
وبين حضوره السبيل

هنا يتحول الشعر إلى عقيدة ، إلى إله مقدس يقسم الشاعر أمامه
على الولاء له ، لهذه الفكرة وعمقها التراثي الإنسان أيضا . الشعر
هنا بمثابة الإمام الشاعر ، القائد والمرشد والكاشف للسبيل . وهناك
نصوص كثيرة يقسم فيها جابر بن حيان بإمامه جعفر الصادق ، وفيها
كلها يطلب جابر من إمامه ألا يضلله وأن يهديه سواء السبيل . وقد

هل هو أوسع مدى من صمت النار بين
غلاف الكتاب وغلافه الآخر ؟
والأرض : كتاب المسافة وكتابة الأفق .
والوحش الكلام المدجج بالكوفي والنسخي
مندلع في غرور المخطوطات
بخفى وجهه السرى في خشخشة الكاخذ
ورائحة الرقوق وكثافة الرشاقة في
موت الظباء ونكهة الجلود القديمة
ويعلن حضوره في طعم الحبر والماء والصمغ
ويسافر في صوت الريح المقيم في قصب الأفلام .
أذكر غلالة العنكبوت الحساسة
ومجرة الرمل وريشة النسر ؟

من قصيدة (امرأة ... إشكاليات علاقة)

ما يحدث في هذه القصيدة هو شبه تنوع أو نغمة مصاحبة لنغمة
قصيدة غنائية « حجر الولاية والعهد » . ولكن بينما كان الشاعر في
« حجر الولاية والعهد » يتحدث عن تجربته الشعرية ، وبشكل عام
عن تجربته الحياتية وعن علاقته بالكتابة في شكلها العام ، فإنه هنا
يتحدث بشكل خاص عن علاقته بالكتابة العامة وبشكل عام عن
كتابته الخاصة ، هنا يتم تصوير الكتابة التي تمت تنشئة عليها كما لو
كانت بمثابة الوحش . الناري المدرع بأسلحة من المخطوط الكوفية
والنسخية ، يندلع كالنار من ثغوب المخطوطات ، يخفى هذا الوحش
وجهه (كذلك قارئ هذه المخطوطات) في خشخشة الكاخذ
(القراس - الأوراق) ، ورائحة الجلد وطعم الحبر والماء والصمغ ،
وغير ذلك من المكونات الشمية والبصرية والسمعية والتذوقية واللمسية
التي يخفى من خلالها وحش الكتابة القديمة وجهه ، ويحضر أيضا حبر
الذاكرة . تصمت النار ، الزئير ، الرعدة ، الصعقة ، أحيانا يكون
صمت الكلام أكثر تأثيرا وقعا وأوسع مدى من صمت هذه النار بين
الغلاف الأول والغلاف الأخير للكتاب . هنا نجد أنه حتى خبرة
القراءة الأولى كانت النار هي العنصر الفاعل في فعل الكتابة ، وكانت
الأرض أيضا بمثابة الكتابة للمسافات والناس والمكان متسع فسيح
مفتوح الأفق ، هنا تتاح للوحش الكلامي الحركة . وتصوير الكلام
كوحش هنا يعني أن القراءة كانت مرتبطة بالحروف ، أن هناك حالة من
الصراع كانت تحدث خلال النهار وتظهر في ليل الطفل فالوحش كان
مدججا بالكوفي والنسخي وبكل القديم ، القيم التصويرية للخط
العربي هنا عالية ، الخط العربي كان ومازال تجديدا في رسم الحروف
والكلمات التي تشع بدلالات معينة وإن كان التجديد كثيرا ما كان في
اتجاه التعقيد ، بداية التذكر هي العنصر الحاد في التذكر ، ثم تأق بعد
ذلك ذكريات أخرى أكثر حميمية ، يتذكر أشجار الزنجار ورائحة
التراب وكتب التراث والنحو القديمة ، بردة البوصيري ومجرة الحروف
الملونة في كتب الخطب الدينية القديمة ، ألفية ابن مالك وشارحها
وليفاق الرجز في مشي الجمال ، أول البحور العربية التي تم الإنشاء
عليها ، « ذلك أول العهد بأولياء نعمتي » . هذه بدايات الشاعر
الثقافية الأولى ، فإذا كانت « حنة هي القصيدة » تمثل تأريخا للتطور

النحوي البارز كالتماثيل الصخرية ، الكلام الحاد الصلب الذي يعيد
أحلام الشعراء القدماء ، أحلام المجد القديم ، أحلام الأحلام وأحلام
المجد . ومن شظايا الصمت ونثراته يبدأ الحجر مرة أخرى في تكوين
صيفته الجديدة ، شكله الجديد ، بخطو خطوة كبيرة في اتساع
الكون ، خطوة تبدأ بالنجوى ثم الإعلان ، أنه يجمع من الفتوق
والشظايا والتناثر آية كاملة متكاملة تعلن ولادة الشعب الواحد وبهيمته
الوشيك . وليست هذه الخطوة الكبيرة إلا مجموع عمليات أخرى
كثيرة من الهدم للتقاليد البالية ، تقاليد القبائل المنعزلة ، ولقرافي
الشعر والخصائص التقليدية له ، لقصيدة القبيلة ولقبيلة القصيدة ،
كلام القبيلة لم يعد كافيا ، ألوية الكلام المتفجر من الحجر تسمى
لنفيه .

الكلام كما يقول ابن عربي « صفة مؤثرة نفسية رحمانية مشتقة من
الكلم وهو الجرح » ، لهذا قلنا مؤثرة ، كما أثر الكلم في جسم
المجروح ، فأول كلام شق أسماع الممكنات كلمة « كن » ، وما ظهر
العالم إلا عن صفة الكلام » (٩٢) .

يكون الكلام عند عفيفي مطر أداة خلق وأداة توحيد (وأندرك
هشيرتك الأقرين) وأداة صهر وأداة تحويل وأداة إبداع وفعل إبداعيا
ونالها إبداعها وحالة عشق ووسيلة كشف لما هو مكتشف ، ولما هو غير
مكتشف ، لما قيل ولما لم يقل . يكسب الكلام كثيرا صفة التوحش
فيكثر الحديث لديه عن « سعادة الكلام » ، غول الكلام المتوحش
الذي يظهر ويختفي ويفترس ، وكذلك عن « الوحش الكلامي المدجج
بالكوفي والنسخي » . فكرة ارتباط القلم بالسيف واللسان والخط
والفعل موجودة ، دائما في قصائد الديوان تحضر الآية « وأندرك هشيرتك
الأقرين » . ودائما هنا صور الحماس وكرامة الأعراف والحمية وصاء
الكتابة واستلهاهم التراث العربي . وآيات القرآن حاضرة بشكل كثيف
عبر صور القصائد . وهو يؤكد دائما جدلية القراءة/ الكتابة ، ونغمة
ما يشي أحيانا بأن القراءة قد تكون سلبية لأن القراءة قراءة لما انتجه
الغير .

أما الكتابة ففعل إيجابي مبداء خاص فعال متوجه ، فيه الشعور
بالملمكية والتفرد ، تبدو الحروف قيمة فاعلة ، علم الحروف أحد العلوم
الأساسية في التصوف وفي الكيمياء القديمة ، الحروف لها دلالاتها
الرمزية الخاصة كما أنها المواد الأساسية البانية للكلام ، « الحروف أمة
من الأمم هابطون ومكلفون » . يحضر هذا النص الخاص لابن
عربي (٩٣) في قصيدة « قراءة » لعفيفي مطر ، فيكشف عن نظريته الخاصة
للحروف كأداة إظهار للمخفى وخلق وإبداع للخبرات الباطنية
العميقة . الحروف أمة من الأمم ، الحروف كائنات حية ، الحروف
تتزوج وتتخلق وتشكل العناصر الأساسية للعناصر (الواقع / الكلمات) والماضى (الذكريات / التراث) . ثم هي
تصبح بعد ذلك معادلة للوجود وأداة لنقل الرؤيا (الكلمات) . إنها
مثل الكائنات الحية يمكن مخاطبتها وتكليفها وجعلها قادرة على نقل
الأفكار والمشاعر والأحلام ، هذا صحيح حتى بهذا المعنى البسيط
الخاص الذي لا يتطرق للأبعاد الصوفية . الدلالة الرمزية للحروف
تحضر الحروف والكلمات في شكل خبرات طفولية وخبرات تراثية في
شعر عفيفي مطر ، هذه الخبرات مع خبرات حياته الخاصة تشكل أداة
من الأدوات الأساسية الأخرى الفاعلة في شعره :

والكتابة ، غابة تتفاعل فيها كل الكائنات . ولكن ربما كان هذا الوحش مازال موجودا في أعماق الشاعر ؛ إذ إنه يعاود الظهور على هيئة بعض أشكال الكتابة الشعرية (المفردات والصور) التي تظهر كالوحش المدجج في هذا الديوان ، والتي تحتاج من الناقد والقارئ إلى قهرها كما فعل الشاعر عندما قام بقهر ذلك الوحش القديم ، لكنه لم يقتله ، بل يوشك أحيانا أن يتوحد معه بطريقته الخاصة في الكتابة ، من أجل منازلة هذا الوحش الرمزي الواقعي في الوقت نفسه الذي أوشك فيه أن يكون حقيقة موضوعية متجسدة ، قام الشاعر بالتسلح بكل الأسلحة التي يجمع بينها عامل الرمزية ؛ فكان الحلم ، وكانت الكيمياء التحويلية ، وكانت الكتابة ، وكان العشق . والعناصر كلها برزيمتها تحيل إلى عالم الواقع ، عالم شديد الخصوبة والتفجر ، وتوحى بالأمل في التجدد والخلق والتكوين الجديد ، وتشير أيضا إلى قدرات الشاعر المعاصر وأحلامه بقهر الوحش القديمة .

الإبداع للشاعر ، فإن « امرأة إشكاليات علاقة » تتضمن تأريخا للمؤثرات الثقافية الأساسية الأولى لدى الشاعر ، التأريخ في القصيدة الأولى هو تأريخ للكتابة الثانية ؛ هو تأريخ للقراءة أو على الأقل للمرحلة الأولى منها ، وليس هنالك من فراق بين التأريخين . كذلك فإن تصوير الشاعر لشراسة وحش الكلام / الكتابة يوحى بمسؤولية قهره ، فالكتابة تتضمن مسئوليات تصل إلى حد الرعب وتصل إلى حد القداسة . شكل الوحش الكلامي الذي تلقاه وعى الشاعر في مرحلة مبكرة من عمره ، ربما كان هو المسئول عن محاولاته فيما بعد لتحييم هذا الوحش ، والانتصار عليه بالكتابة الفسد ومحاولة أن تكون الكتابة مشابهة لفعل كسر القيود والتحرر من أصفاد الوحش ، ومشابهة لفعل الطيران ولينطق الطير برمزيتة وحرية ؛ كتابة تحاول أن تخرج من حدود الكتابة / الخط إلى آفاق وعوالم الكتابة / التكوين / الشكل / العالم الطبيعي ، الذي ينطلق من أوراق شجر الأقاليم / الخطوط إلى أشجار غابة متكاملة حية من الحياة والفعل والإبداع



المراجع

- (١) Proloff, I. Waking Dream and Living Myth, In: Myths, Dreams and Religion, ed. by J. Campbell, New York: Dutton, 1970, 183.
- (٢) فريال جيوري غزول ، فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر ، فصول ، ١٩٨٤ ، المجلد الرابع ، العدد الثالث ، ص ١٧٦ .
- (٣) علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، الكويت : مكتبة دار العربية ، ١٩٨١ ، ص ١٠٥ ، ص ١٠٧ .
- (٤) صبرى حافظ ، دراسات في استشراف الشعر ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ١٣٥ .
- (٥) محمد عفيفي مطر ، أنت واحدها وهي أعضاؤك انتشرت ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ .
- (٦) هدى حجازي ، السريالية والتحليل النفسي ، مجلة الفكر العربي المعاصر (بيروت) ، العدد ١١ / ١٩٨٥ .
- (٧) عبد الرحمن بدوي ، أفلوطين عند العرب ، القاهرة : دار النهضة العربية ، ص ٢٢ .
- (٨) نفسه ، ص ٥٦ .
- (٩) نفسه ، ٢٢٣ وانظر أيضا : التساعية الرابعة لأفلوطين ، في علم النفس ، ص ٥٦ ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ ، وعنها نقلنا هذه الفقرة الأخيرة .
- (١٠) نفسه ، ص ٢١٦ .
- (١١) سورة النور ، آية ٣٥ .
- (١٢) محمد علي أبوريان ، أصول الفلسفة الإشرافية ، الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٩ ، ص ١١ ، ١٢٧ .
- (١٣) من خلال مصطفى غالب ، السهروردي ، بيروت : مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر ، ١٩٨٢ ، ص ٤٠ .
- (١٤) محمد علي أبوريان ، المرجع السابق ، ص ١٦٣ .
- (١٥) نفسه ، ص ٩٤ ، ١٦٣ .
- (١٦) محي الدين بن عربي ، الفتوحات المكية ، السفر الثالث ، فقرة ٣٨٣ (من خلال سعاد الحكيم ، المعجم الصوفي ، الحكمة في حدود الكلمة ، بيروت : دندرة للطباعة والنشر ، ١٩٨١ ، ص ٩٦٣) .
- (١٧) سليمان العطار ، الخيال والشعر في تصوف الاندلس ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١ ، ص ٤٢ .
- (١٨) بيدولنا أن استخدام عفيفي مطر للأعداد في صوره الشعرية، مثل استخدامه للكلمات العربية القديمة المهجورة أحيانا، مثل استخدام لرموز وأسما المعادن ولأسما الخطوط والكتابة العربية ، أدوات ووسائل خاصة بالتعاويد والرقى لها ارتباطاتها بالإبداع والسحر والكيمياء القديمة وبوظيفة الشاعر كمبدع وساحر ومحول وصانع .
- (١٩) Samuels, M. & Samuels, N. Seeing with The Mind's Eye, Techniques and Uses of Visualization, New York: Random House, 1982, p. 33.
- (٢٠) أبو نصر السراج ، اللمع .
- (٢١) لطفى الخوري ، المعجم الميثولوجي ، مجلة التراث الشعبي (العراقية) ١ / ١٩٨٥ .
- (٢٢) فريد الدين العطار ، منطق الطير ، ترجمة : بدیع محمد جمعة ، بيروت دار الاندلس ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٤ .
- (٢٣) لودفيج بايث ، رمزية الأعداد في الأحلام ، ترجمة : هفريت عبودي ، بيروت دار الطليعة ، ١٩٨٦ ، ص ٢٠٥ - ٢٠٦ .
- (٢٤) زهير محمد حسن ، حروفنا العربية : شمسية - قمرية - نورية - ظلمانية ، التراث الشعبي (العراقية) ، ١٩٨٥ ، ص ١٥٥ .

- (٥٥) تشارلز سوندرز بيرس ، تصنيف العلامات ترجمة فريال جبوري غزول ، في كتاب : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، القاهرة : دار إلياس المصرية ، ١٩٧٦ ، ص ٣٧ .
- (٥٦) فريال جبوري غزول ، علم العلامات (السيميوطيقا) مدخل استهلال ، في : (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا) ، ص ١٦ .
- (٥٧) فاضل خليل إبراهيم ، المرجع السابق ، ص ١٢٤ .
- (٥٨) ابن عربي ، الفتوحات المكية ، كيمياء السعادة ، ص ٢٧٠ - ٢٧١ .
- (٥٩) عبد الغفار مكاوي ، ثورة الشعر الحديث من بؤذر إلى الشعر الحاضر ، الجزء الأول ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص ٢٢٤ .
- (٦٠) شاخت وبزورث ، تراث الإسلام ، القسم الثالث ، ترجمة حسين مؤنس وإحسان صدقي الصمد ، الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٢ ، ديسمبر ١٩٧٨ ، ص ١١٨ .
- (٦١) جاستون باشلار ، تكوين العقل العلمي ، ص ١٢٨ .
- (٦٢) باشلار ، التحليل النفسي للنار ، ص ٥١ .
- (٦٣) باشلار ، تكوين العقل العلمي ، ص ٤١ .
- (٦٤) Biasin, G. P. Literary Diseases, Austin: University of Texas press, 1975, P. 31.
- (٦٥) Sharter, A., The Egyptian Gods, London: Rautledge & Kegan Paul 1983, p. 142.
- (٦٦) مصطفى صفوان ، الحلم والكتابة ، الفكر العربي المعاصر ، ١١/١٩٨١ ، ص ٥٠ .
- (٦٧) محمد يحيى الهاشمي ، المرجع السابق ، ص ٥٩ ، ٢١ ، ٢٢ .
- (٦٨) Samuels & Samuels, op. cit., P. 84.
- (٦٩) يقول المحلل النفسي المعروف كارل جوستاف يونج : الماسة في حلم المريض هي حجر الفلاسفة المرفوب فيه ، والبيضة هي المادة الأولية الفوضوية التي يبدأ بها عالم الكيمياء القديمة عمله (انظر : لندزي ، وهول ، نظريات الشخصية ، ترجمة فرج أحمد وآخرين ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتراث والنشر ، ١٩٧١ ، ص ١٤٤ .
- (٧٠) شاخت وبزورث ، المرجع السابق ، ص ١٠٨ .
- (٧١) Jung, C. G., The Spirit in Man, Art and Literature. London: Ark Paper Backs, 1967, p. 8.
- (٧٢) باشلار ، تكوين العقل العلمي ، ص ١١٠ .
- (٧٣) Samuels & Samules, op. cit., pp. 96 — 97.
- (٧٤) محمد هل الكروبي ، فلسفة الخيال بين سارتر وباشلار ، الفيصل (السعدية) ، إبريل ١٩٨٧ .
- (٧٥) Frager, R. & Fadiman, J., Personality and personal growth, New York: Harper & Row Publishers, 1984. 56.
- (٧٦) محمد محمد فياض ، أحمد أمين إبراهيم ، خلاصة الكيمياء غير العضوية ، القاهرة : المطبعة الحديثة ، ١٩٢٨ ، ص ١٣ - ١٤ .
- (٧٧) نفسه ، ص ١٥ .
- (٧٨) Samuels & Samules, p. 217.
- (٧٩) Jung, op. cit., pp. 19 — 20.
- (٨٠) باشلار ، تكوين العقل العلمي ، ص ١٠٩ .
- (٨١) ابن عربي ، كيمياء السعادة ، ص ٢٧٢ .
- (٨٢) أدونيس ، زمن الشعر ، بيروت : دار العودة ، ١٩٨٣ ، ص ٢٥٣ .
- (٨٣) يحيى الرخاوي ، الإيقاع الجوهري ونفس الإبداع ، فصول ، ١٩٨٥ ، المجلد الخامس ، العدد الثامن ، ص ٧٣ .
- (٨٤) فريال جبوري غزول ، الشاعر ناقدا ، الكرمل ، ١٧/١٩٨٥ ، ص ٢١٩ .
- (٢٥) Fromm, E. The Forgotten Language, New York: Grane Press, Inc., 1980, p. 241.
- (٢٦) سورة يوسف ، آية ٤٣ .
- (٢٧) سيد كريم ، تفسير الأحلام عند قدماء المصريين ، الهلال ، أكتوبر ١٩٧٥ ، ص ٤١ .
- (٢٨) كريستوفر كوديل ، الوهم والواقع ، دراسة في منابع الشعر ، ترجمة : توفيق الأسدي ، بيروت : دار الفارابي ، ١٩٨٢ ، ص ١٩٤ .
- (٢٩) عبد الرحمن بدوي ، المرجع السابق ، ص ٥٦ .
- (٣٠) Bachelard, G., The Poetics of Revere, (Translated by D. Russell) Boston: Baecon Press, 1969, pp. 12 — 13.
- (٣١) Bachelard, ibid, p. 145.
- (٣٢) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ، القاهرة : دار الفكر العربي ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٦ ، ص ١٦١ .
- (٣٣) هل زيمور ، التحليل النفسي للذات العربية ، أمطاطها السلوكية والأسطورية بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٢ ، ص ١٦١ .
- (٣٤) محمد عفيفي مطر ، شرارة هل قوس الحياة والموت (مقدمة ديوان هل فتدليل) ، القاهرة : دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٦ ، ص ١٣ .
- (٣٥) جاستون باشلار ، تكوين العقل العلمي ، ترجمة خليل أحمد خليل ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والوزيع ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٢ ، ص ١٤٩ .
- (٣٦) نفسه ، ص ١٥٣ .
- (٣٧) يحيى الدين بن عربي ، الفتوحات المكية ، الباب السابع والستون ومائة في معرفة كيمياء السعادة ، بيروت : دار صادر ، ص ٢٧٥ .
- (٣٨) سليمان المطار ، المرجع السابق ، ص ٦٤ .
- (٣٩) سعاد الحكيم ، المعجم الصوفي ، ص ٣٥٩ .
- (٤٠) أبوريان ، المرجع السابق ، ص ٢٨ .
- (٤١) مصطفى خالب ، المرجع السابق ، ص ٨٢ .
- (٤٢) سيد كريم ، المرجع السابق ، ص ٣٣ .
- (٤٣) Samuels & Samuels, op. cit., p. 296.
- (٤٤) نوري جعفر ، في التراث ، التراث الشمسي ، ٣/١٩٨٥ .
- (٤٥) لمزيد من التفصيلات حول الأسطورة ، انظر : جيمس فريزر ، أفراس أرموز ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢ .
- جابر عصفور ، أقتنة الشعر المعاصر ، فصول/١٩٨١/المجلد الأول/العدد الرابع .
- ريتا عوض : أسطورة الموت والانبعث في الشعر العربي الحديث ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٨ .
- (٤٦) المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، الطبعة الثالثة ، صفحات ٦٧٩ ، ١٠٦٧ ، ١٥ .
- (٤٧) عبد الحمن بدوي ، أفلاطين عند العرب ، ص ٢٢٨ .
- (٤٨) سعاد الحكيم ، المعجم الصوفي ، ص ٤٩٩ - ٥٠٠ .
- (٤٩) Progoft, op. cit., p. 177.
- (٥٠) محمد عفيفي مطر ، شرارة خاطفة هل قوس الحياة والموت ، ص ١٦ .
- (٥١) جاستون باشلار ، التحليل النفسي للنار ، ترجمة نهاد غياطة ، بيروت : دار الاندلس ، ١٩٨٤ .
- (٥٢) Fromm, op. cit., ch. 1.
- (٥٣) محمد يحيى الهاشمي ، الإمام الصادق ، ملهم الكيمياء ، بغداد : المؤسسة السورية العراقية ، ١٩٥٩ .
- (٥٤) فاضل خليل إبراهيم ، خالد بن يزيد ، سيرته واهتماماته العلمية ، بغداد : دار الشؤون الثقافية والنشر ، سلسلة دراسات رقم ٣٦٢ ، ١٩٤ ، ص ١٢٢ - ١٢٣ .

(٨٥) يحيى الرخاوى ، جدلية الجنون والإبداع ، فصول ، ١٩٨٦ ، المجلد السادس ، العدد الرابع ، ص ٥٠ .

(٨٦) محمد سليمان ، ألقعة محمد عفيفى مطر ، إبداع ، مارس ١٩٨٧ (٣/٥) . ص ٣١ .

(٨٧) محمد عفيفى مطر ، شرارة خاطفة على قوس الحياة والموت ، ص ١٥ .

(٨٨) محمد سليمان ، المرجع السابق ، ص ٢٢ .

(٨٩) محمد يحيى الهاشمى ، المرجع السابق ، ص ١٣ ، ص ٥٥ .

(٩٠) جيمس فريزر ، الفولكلور فى العهد القديم ، الجزء الثانى ، ترجمة نبيه إبراهيم ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢ ، الفصل السادس .

(٩١) باشلار . المرجع السابق .

(٩٢) ابن عربى ، الفتوحات المكية ، الباب السابع والتسعون ، فى مقام الكلا وتفصيله .

(٩٣) ابن عربى ، المصدر السابق .





العدد القادم من مجلة « فصول »
(قضايا المصطلح الأدبي)

فريال جبوري غزول

لغة الضد الجميل في شعر الثمانينيات: النموذج الفلسطيني

هي ساعة للضد المدمج بالبداية
فلنكتبها

وليبحرنا هواها ، ولنمت إلا قليلا
ولنكن ضدًا جميلا

مريد البرغوثي

كتابخانه و مركز اطلاع رسانی
بنیاد و ایره المعارف اسلامی

ومع كل هذا الهول نجد الشعب الفلسطيني مستعصياً هل
الفناء ، كما يقول الشاعر محمود درويش ، تبقى خياراته محصورة في
إمكانيتين « إما النصر وإما النصر »^(١) . فبالرغم من احتلال الأرض
الفلسطينية وحصار الشعب الفلسطيني والتعنت على حقوقه ، بالرغم
من محاولات الإبادة والتصفية الجسدية والنفسية والحضارية لهذا
الشعب ، فما زال صوته يرتفع متخطياً الحواجز والسدود . وعط
تساؤل في نقطة انطلاق هذه المقالة هي بأى صوت يتحدث الفلسطين
في الثمانينيات بعد كل ما كان وكل ما لم يكن ، وبعد أن صار العالم ،
كما في تعبير الشاعر الفلسطيني يوسف عبد العزيز « مفصلة وصليبا
معقوفا » ١٩ كيف يكون الإبداع في ظل مسلسل الانهيار ١٩ ونحن
لا نتساءل هل يكون إبداع في ظل ما يجري في وطننا الجريح ، لأن
عطاء شعراء وفنان أمتنا حاضر في هذا الوقت العصيب ولا يمكن
نكرانه ، وهو عطاء هادر في تدفقه وإن كان أحياناً مهدوراً . ونركز في
مقالتنا الاستكشافية على الأصوات الجديدة لتبين وقعها وتميزها ،
بقدر ما تسمح لنا قنوات التوصيل - باختناقاتها - على العثور على
دواوين هؤلاء الشعراء^(٢) .

وبدأة أقول إن أمام الشاعر الفلسطيني عبتين للتخطي ،
بالإضافة إلى إشكاليات الإرهاب الفكري والتهميش الأدبي والتعنت
الإعلامي ، وهما عبتان مرتبطتان باللغة والشعر : أولها مواجهة
الخطاب الإيديولوجي العربي الرسمي وثانيها معارضة الخطاب
الشعري العربي الراهن . فلأوضح ما أعني ، ولماذا اخترت
مصطلحي المواجهة من جهة والمعارضة من جهة أخرى . فمن نافلة

شهدت السبعينيات والثمانينيات في الوطن العربي حشداً لا مثيل
له من الانكسارات والانهيارات « ابتداءً من التواطؤ مع العدو
الصهيوني إلى الاستدلال أمام الإمبريالية ، من طغيان الطائفية
والنصريات الإقليمية إلى هيمنة قيم الشرائع الطفيلية هيمنة
صریجة . . . وفي مثل هذه الساحة لا نستغرب أن قُبِحت القوى
الوطنية وقُبِحت القوى الثورية لكينا تسود أنظمة وتدوم عروش
وكراسي . ولكي تكرب هذه الأوضاع تبارت الأجهزة القمعية
وتفننت في القهر ، قهراً أصبح الغزو العسكري - بجانبه - أمراً يكاد
لا يكون شر البلية . وقد أخذ كل شعب عربي نصيباً من هذا القهر
والقمع الجمعي ، وأما الشعب الفلسطيني فقد نال نصيب الكل
مجتمعا ووقف حيث تتلاقى كل السيوف : سيوف الأعداء وسيوف
الأحباء وسيوف الأشقاء ويقول في هذا الشاعر الفلسطيني مريد
البرغوثي :

لكل مواطن حاكم
ووحده أنت محظي بعشرين من الحكام
في عشرين عاصمة
فإن أغضبت واحدهم
أحلّ دماءك القانون
وإن أرضيت واحدهم
أحلّ دماءك القانون^(٣)

شاعر كبير لوجدناه يتغير باستمرار ويتجدد ، معدلاً أحياناً من جمالياته ، أو حتى في أحيان أخرى منقلباً على بداياته الشعرية . ولكن الجمال أيضاً استمرار ونمو وتفرع لما قبله فهناك دائماً لغة سابقة ومناذج معطاة : هناك دوماً جذور حضارية وسوابق شعرية وأرضية جمالية يطلق منها الشاعر الجديد ويتفرع ، ولكنه لا يلغى بامتداده ما سبقه . فالشعر الجديد لا يخلق نفسه بل يخرج من رحم خطاب شعري معين ليشكل شخصية مستقلة وإن كانت مرتبطة بما ولّدها ، كما يرتبط الابن بأبيه ، فاللامح مشتركة بين الأب والابن وبين السلف والخلف مع أن لكل منها هويته وشخصيته . فالتميز هنا ليس فاصلاً بل يعتمد على تغليب ملمح أو صفة ، قد تكون خافية أو خافتة عند الأب^(٥) . وقد أطلقت على هذه العلاقة مصطلح المعارضة النقدية ، باعتبار أن الشاعر الجديد لا ينقسم عن تراثه بل يحاول أن يتجاوزه أو يجده . فإن كانت المواجهة تعني الصراع فالمعارضة تعني التحدي .

وسأحاول مضامراً أن أكشف عن ملامح الشعر الفلسطيني في الثمانينيات كما يتشكل عبر الأصوات الجديدة ، وأن أعرف القارئ بعينات من هذا الشعر ، وإن كان من الصعب أن نحدد ملامح مرحلة شعرية بغير درس قصائدها دراسة مستفيضة . ولكننا نقتنع بالتعريف والاستكشاف كخطوة تمهيدية ، وبدراسة موسعة لقصيدة واحدة حتى تكتمل الصورة الأولى . وقد حلّني شاعرنا سعدى يوسف على الخطاب الشعري الفلسطيني الجديد قائلاً :

« يصعب على أن أكون تشخيصاً أو فكرة عن شاعر ، أو أكثر ، من الشعراء الفلسطينيين الشباب ، لكنني ألح حركة ذات قاعدة واسعة ، وإن لم تتبلور نتائجها بعد . . . إنني أجند الشعر الفلسطيني الشاب ، متميزاً إلى حد معين عن التراث الشعري الفلسطيني السابق والراهن أيضاً ، ومعنى ما أجند فيه تأكيداً على الجمالية والحياة اليومية ، وبعيداً عن الضجيج . . . »^(٦) .

ومن طبيعة هذه الدراسة أن تركز اهتمامها على ما يبدو مغايراً ومتميزاً ، لعلها تفتني خيوط التحول والتجديد في نسج الحركة الإبداعية .

١ . اللغة الغضة والمكابرة الثورية

إن أول ما يتسرعى انتباهنا في هذا الشعر الفلسطيني الشاب هو شبابه : لغة غضة ليس فيها ترهل أو جفاف ، تليف أو ذبول . وأنا إذ استخدم مصطلح اللغة الغضة أعلم مسبقاً أنه ليس مصطلحاً نقدياً معترفاً به فلا يمكن تحديده ويصعب تعريفه ، ولكنني أريد أن أشير إلى ظاهرة أحسّ بأهميتها ولا تسعني قواميس المصطلحات النقدية - على كثرتها - بالتعبير عنها فلجأت مرعشة إلى كلمة استخدمتها في مفهومها المعجمي المتعدد الدلالات : فالغض يعني الطرى والناهم والناصر ، وغض من طرفه أو من صوته تعني خفضه وكفه وكسره ، ويقال غض بصره أي منعه مما لا يحل رؤيته . ولا أجند كلمة أنسب منها لتحيز هذا الشعر الجديد بما يحتويه من بكارة وامتناع عن استراق النظر والسمع إلى كل ما هو بذيء في حياتنا ، وما أكثر البذاءة التي تطالنا كل يوم من نفاق واستغلال وواو . فعوضاً عن التحديق في المصيبة وتشريح الجريمة واستعراض الجيفة ، نجد الشاعر يغض لسانه ، لا

القول أن الشاعر العضوى يقف في خندق شعبه ، يعبر عن همومه وتطلعاته . ولهذا يكون الشاعر بالضرورة الشعرية - إن لم يكن من خلال الانتباه السياسي المحدد - ضد السلطة ، أو بعبارة أخرى الشاعر هو « الضد الجميل » للسلطة . وقد تبدو - لأول وهلة - مسألة مواجهة الخطاب السلطوي أمراً سهلاً للمبدع لأن مواقفه مختلفة حتى عن مواقف السلطة والمؤسسة . كما أن الكتابة ضد العدو وعملاته قد تبدو مسألة هينة . ولكن أن نكون ضد شيء وأن نكون ضداً جليلاً شيء آخر . أن نمسك بجماليات الصراع ونحن ندخل في معركة أمر صعب سواء كان في الكتابة أو في السياسة أو هل ساحة القتال . ولكن الشاعر إذا تنازل عن الجانب الجمالي فماذا يميز قوله عن أي قول مضاد ؟ وما يقصد مسئولية الشاعر عندما يختار أن يكون ضداً جليلاً - لا « ضداً » فقط ولا « جليلاً » فقط - هو أن السلطة قد انتزعت من كلمات اللغة دلالاتها واغتصبت معانيها اغتصاباً وطوعتها تطويماً فهيراً لغاياتها وطبعها تطبيعاً مرغماً . فلا تقتصر مسئولية الشاعر في هذه الحالة على التعبير عن موقف بل تصبح مسئوليته أيضاً إرجاع الكرامة لهذه اللغة التي دنستها السلطة ، فخذ على سبيل المثال كلمة « السلام » . ماذا بقي منها غير دالٍ خالي ، بعد أن حاز منحام بيجين جائزة « السلام » ؟ هل تثير فيك أيها القارئ العربي كلمة « سلام » سلاماً ؟ وكيف تستعيد هذه العلاقة اللغوية قيمتها بعد تلوث مدلولها ؟ وماذا تفعل أيها القارئ العربي عندما تقرأ كل يوم على صفحات الجرائد بتواتر لا يتقطع عن « ديمقراطية » وعن « وطنية » وعن « صمود » الأنظمة الحاكمة من المحيط إلى الخليج ؟ هل تنصرف عن هذه الجرائد ، أم تلوذ بابتسامة ، أم تفعل مثل فتتمصم بحبل القصيدة ؟

على الشاعر العربي إذن أن يواجه السلطة وأن يظهر اللغة في آن واحد . ولهذا نجد بعض التيارات الشعرية المعاصرة تنحو نحو لغة لم تطأها أقلام السلطة وكتابتها لغة يعجز عنها مثقفو السلطة ودكاترتها ، وقد تعجز عنها الجماهير المثقفة أيضاً . ولكنها تبقى لغة منطوية على دلالاتها ، حاملة المعنى في ثناياها ، لا تفرط به إلا لمن كان أهلاً له . وقد أطلقت مصطلح المواجهة على هذا الصراع لأنه صراع بين تقيذين أو بين ضدين ، صراع لا يساوم فيه ولا يهاون ، صراع بين قوى التقدم وبين قوى التصدع ، صراع بين بناء الإنسان وبين هدمه .

أما علاقة الشاعر بالخطاب الشعري السائد - سواء كان سائداً في وطنه الصغير فلسطين أو في وطنه الكبير العالم العربي - فهي علاقة معقدة فيها الرغبة في الانفلات . فالشاعر بطبيعته منفرد في المناخ الشعري الذي يعيش فيه ، ولكنه في ذات الوقت يخشى أن يكرره ويطرح إلى الانفلات منه ، مضيقاً أو موسعاً أو متجاوزاً . وقد يتوصل الشعر الجديد في مرحلة معينة إلى تأصيل ظاهرة شعرية ما عبر التوسع الأفقي ، وأحياناً يتوصل إلى انعطافة أو نقلة في المسيرة الشعرية ، وأحياناً يقوم بانقلاب على المواضع الشعرية المهيمنة . إن الجمال يرفض الثبات والاستقرار والرتابة فهو حركي يسعى دوماً إلى التجديد . وقد فطن إلى هذا عبد القاهر الجرجاني حيث أشار إلى أن النفس يصبح متبدلاً عندما يعم تبدوله^(٧) . فمعها كان الجميل جيلاً ، سيبدو مكرراً ومعاداً ومعللاً بعد أن يستنفد ويستهلك . وما يصح على الشعر عامة يصح على الشاعر ، فلوراجعنا مسيرة أي

القضية . فهو قلما يجد فلسطين موتياً في القصيدة أو تعويذة مكررة ، كما كان يجدها في القصائد السنيية والسبعينية ، ولكنه سيجد فلسطين قد تسربت في القصيدة كلها وذابت بين سطورها ولن يبلورها إلا المتلقى - إن شاء أن يفعل - وإلا بقيت كائنة في النص . وسأستشهد بقصائد من الشعر الثمانيني ، أرجو منك أيها القارئ أن تبحث عن الفلسطينيين فيها ولا أظنك إلا واجده بلا عناء ، كما أرجو أن تتحسس معاناة الشاعر ومكابدته عندما يتمتع ويفض اللسان .

محارة الألق

حاكموه قبالة البحر .

لم يكن .

كانت الشمس تميل

والرصيف باحة وضحايا

لكنهم حاكموه :

لأنه استل محارةً ووشوش الألق

لأنه أنسل بين المد والجزر فارقاً

لأنه انشطر :

نصف للمراكب التي أفلحت

نصف لهذا التعيب الذي يروق المدينة

وليد خازندار ، أفعال مضارعة ، ص ١٧ .

وفي القصيدة التالية يتحدث الشاعر بأسلوب هاديء عن يوم هاديء ، هدوء المقابر وهدوء الطبيعة أمام المأساة الإنسانية . وبالرغم من هذا فالقصيدة لا تقدم مفارقة تراجيدية بل مفارقة تكشف عن فسحة للحلم .

يوم هاديء

لا قتل على الطرقات

يوم هاديء

والسير هادي

وثمة فسحة لنشيع القتل الذين

مضوا نهار الأمس

ثمة فسحة لنضيف

حلماً ، فكرةً ، ولداً صغيراً

دفعاً للزورق المحروس

اسماً للخلية

وردة لحبيبة أخرى

بدأً لرفيق

ثمة فسحة لنظل أحياء لبعض الوقت

تكفى كي أهر يدك

تكفى كي نطال الشمس

ليخيه أو يتجاهل أو يقنع ، بل لبصيرة شعرية ومعرفة حدسية أن النظر فيها لن يحقق إلا الهبوط المعنوي والتشنج العاطفي والإحباط الجمعي . لهذا يكتفي الشاعر بالتلويح عوضاً عن التصريح ، فهو يركز بصره على تفاصيل الجماليات الهيولية واستشراف ملامح المستقبل ، مشيراً إشارات مباحة تتفجر بالدلالة عن وضع الوطن .

إن هذا الامتناع عن الصراخ والعويل ، عن الاستعطاف والاستغاثة ، عن الندب وجلد الذات يشكل انعطافة جديدة عليها ضبط النفس والسيطرة على المشاعر . ولو تابعنا هذه القصائد الشابة لوجدنا الصفة الغالبة فيها هي الامتناع عن التشهير والإدانة ، الإدانة التي شكلت نمطاً معروفاً من الشعر السياسي الذي يتمثل في قصائد مشهورة للشاعر السوري نزار القباني وفي قصائد الشاعر العراقي مظفر النواب في ديوانه وتريات ليلية .^(٧) وليس في هذا الامتناع انضباط أرستقراطي أمام المحن كما عند الشاعر الأمير أبي فراس الحمداني :

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر

أما للهوى نبي عليك ولا أمر

بل أنا مشتاق وهندي لومة

ولكن مثل لا يذاع له سر

هذه السيطرة على الذات الشاعرة عند الحمداني تختلف عن الامتناع الشعري الفلسطيني من الإفشاء المباشر واستجداء العطف . فعند الشاعر الفلسطيني الجديد ترفع مقصود من القبح السياسي وتوجه واع نحو التقاط التفاصيل الجميلة في حياتنا ووضعها في محور القصيدة الجديدة ، هذه التفاصيل المعرضة على استشراف مستقبل أكثر إشراقاً من حاضرتنا . ولكن في هذا الجميل ، اليومي يبقى دائماً أثر من آثار المحنة وبصمة من بصمات النكية فنجد حزناً مكتوماً ولغماً مباحةً وتساوياً مستنكراً في القصيدة ، وكأن تماسك الشاعر ينفرط أحياناً . ففي هذه اللغة الشعرية الجديدة شيء من الصمت ، إن صح القول ، الموظف شعرياً ، صمت من لا يريد أن يستجيب إلى السب بالسباب وإلى الانهيارات بالانهيار ، ولكنه في ذات الوقت ليس صمت الموافقة أو صمت اللامبالاة : هو ابتعاد عن الحدة وابتعاد عن المباشرة حيث يستخدم التهوين الأسلوب والمناقضة البلاغية عوضاً عن التهويل البيان والمزايدة الكلامية اللذين ألفناهما . لكن غرض التهوين هو الإدانة لا التبرئة ، التكثيف لا التخفيف ، الرفض لا القبول . ويمكن أن نصف هذا الصوت الغض بتعبير شعري من وليد خازندار :

« المنكسر النصل ليذبح أكثر / الذي يميل لأنزلق » فهو يميل ومواربته ، يجمعنا نحس إحساساً جليماً ومزلاً بالفضة الفلسطينية ، على خلاف الخطاب الإيديولوجي العربي الرسمي الذي يصول ويجول ويرافع ويزايد عن القضية فلا يحرك فينا عصباً .

لقد عرف العرب - شعراء ونقاداً - المبالغة والغلو والإيغال والتبليغ والتهويل والإغراق للإثبات والإثارة^(٨) ، ولكنهم قلما استخدموا التهوين كمجاز يراد به العكس . وهنا نجد أهمية هذه الإضافة الإسلوبية عند شعراء الثمانينيات معارضين لها أساليب السلف القريب والبعيد . إن التهوين يترك للمتلقى مهمة أن يستشف القضية من خلال القصيدة ، ولا يقدمها له جاهزة وساطعة ، وبهذا يشارك القارئ إلى حد ما ويفعل قراءته للقصيدة في تشكيل معالم

يوم هادىء يمشى على قدميه فى بيروت
يرقص فى الطريق
يعيق سير الحافلات برقصه
لا يشتري صحفاً ولا يتذكر الموت
- مضت صحف الصباح إلى المكاتب
واستراح الميتون على رصيف « مقابر الشهداء »
فى أطراف « صبرا » -

يوم هادىء
والسير هادىء
وجارتنا ستخرج فى قميص النوم
تنشر بيتنا نعساً وصحواً فاتراً
ومهم أن تحكى
فتكسل أن تلم الحرف

- أين يكون فى هذا الصباح الشاسع المغتر ١٩
لن نغمض
سائق من بياض قميصها سبب
ليحملنا إلى الطرقات
قتلى فى « صباح الخير »

خسان زقطان ، رايات ليل ،
ص ٧ - ٨

ونجد أحياناً فى هذه القصائد حوافط إنسانية تباغتنا بلغم ثورى فى
خامتها ، كما فى القصيدتين التاليتين .

حب

عاشقان

على طرف الماء يلتقيان
رذاذ أليف على المعطفين
طيورٌ مشاهبة فى الأصابع
شئ من الدم فى الجبهتين

جلسا

وأشارا إلى زهرة الماء
والزبد الأبيض المنسكب
واستعادا الفرح
الرياح هبب شماليةً
فتمر السماء الجميلة مزروعة
بالرصاص
والبلاد على شفرة المفصلة

ينهبان

ويطيران مندفعين إلى الديناميت

يوسف عبد العزيز ، حيفا نظير إلى الشقيف ، ص ٩٣ - ٩٤ .

أغنية

امرأة

من سهيل الحجر الأول
من ورد المغنين
ومن نبع الجبل
صعدت واخترقت قلبى كالرمح
وغابت فى المدى

امرأة

من نبذ وحسل
زلزلتى كيد الله فعانقت الردى :
ورأيت الدم يروى الأرض
والطائر يهوى
فى أنون المجزرة
ورأيت البحر يستيقظ من عزله
والنار تسرى فى هروق الشجرة

امرأة

من مياه المقل
أنجبتها الأرض فى شهر حزيران
ومدت لى يديها
فتعانقتا على باب المزممة
وتناسلتا لدائنين من كل الجهات

يوسف عبد العزيز ، نشيد الحجر ، ص ١١ - ١٢ .

وكما نجد الكبت الجميل متمرداً وشاقاً طريقه إلى ظاهر النص فى
ختام القصيدتين السابقتين ، نجد أحياناً فى الشعر الثمانينى الصوت
المتماسك للراوى من جهة ، والصوت الباطن المتفجع من جهة ثانية ،
موضوعاً بين علامات التقويس ، فى محاولة لجعله مونولوجاً داخلياً
واعترافياً ، كما فى القصيدة التالية :

الحلم

يمعن فى البحر والسيدة
وحين يفاجئه الشرطى
يللمم رائحة البحر

زرقته الدائبة

يللمم خصر الجميلة

أم أنى سوف أفتح قبراً لهذا البكاء ؟
أم أناذى السهء
لىرى الله مقبرة الشهداء ؟

راسم المدهون ، دفتر البحر ، ص ٢٧

الأسئلة

ولماذا حاولوا أن يقتلوا
نسر الجنوب ؟؟
ولماذا حاولوا أن يطفثوا الشمس
اللى تلعب فى صبرا مع الأطفال
أن يعتقلوا الغيمة
والموج
الذى
ينبض فى قلب المخيم ؟؟
ولماذا هبدوا الدولار
وامتدوا إلى مائدة الغرب
وهذى الارض
أهباء عسل ؟؟

يوسف عبد العزيز ، نشيد الحجر ، ص ١٧ - ١٨ .

وهكذا نلمح كيف تغلت هذه القصائد بقدر ما من تقريرية توفيق
زياد وعاطفية فدوى طوقان وخطابية سميح القاسم وملحمية محمود
درويش لتتشق طريقها فى خطى الرواد ولكن بلا تبعية .

٢ . غنية الغياب والتحرىض الجمالى

إن الشيعة التى تطفئ حل الشعر الفلسطينى الثمانينى هى الغياب .
والغياب يشمل المنفى ولكنه يجاوزه فى الدلالة وفى التجريد . ويختلف
الغياب اختلافا جذريا عن العدم كما ورد فى قصائد مالارميه والشعراء
الرمزيين . فالغياب انتفاء الحضور ، أما العدم فهو انتفاء الوجود .
فالغياب يعنى اللاحضور والاستتار والبعد والسفر ، أى هو أن نكون
ولا نكون ، أن نكون ولا نتجلى ولا نظهر . والغياب هو الكمون
الحضورى ؛ هو الحضور بالقوة لا بالفعل - كما يقول الفلاسفة - وهو
الحضور المحتمل وغير المتحقق . الغياب لا يلغى الحضور مستقبلا .
وفى الغياب يمكننا أن نستحضر ما لا يحضر .

ويرتبط الغياب فى القصيدة الفلسطينية الجديدة بجماليات الأشياء
والألوان والروائح اليومية ، إلا أن الغياب يضى عليها توهجا
خاصا ؛ فالأشياء الجميلة بحضورها العارم - بكونها ملموسة ومرئية -
تستدهى عكسيا غياب الغائبين . وكأن هذا الجمال فى الجزئيات يروح
للشاعر بكونه مقطعا ، ظرفيا ، غير شامل . فيصف لنا الشاعر
الفلسطينى الغياب من خلال أشياء وصور مبرزا الجانب الفنى معبئا
قارنه جماليا ، وعرضاً على الاستغراق فى شاعرية الأشياء البسيطة
المحيطة بنا .

ضحكتها المتعبة
وإذ يتمد
خطوتين من القيد
يعبره الخوف

ماذا لو أن نسيت من البحر
قطرة ماء على جبهتى
ومن المرأة الحلم
برعم لوز على شفتى
وماذا لو أن

[كفك أمامك يوم من القهر

والمخبرين

وخلفك تعدو البحار

وببارة البرتقال

وحزن العصافير

والياسمين

وانت تزاوج صدرك بالطلقات

وعينيك بالطمعات

وجوهك بالجوع]

كان أبو أحمد - الطيب الذكر

والدامى الذكريات -

يلاحقه

[ثمان وعشرون من سنوات الفجيرة

تثقب رأسك

والصمت منكب فوق صدرك .

ماذا لو أنك أعلنت حبك للشجر

وللبحر

للناس

للملصقات

وللمطر

وجئت مساء إلى القاهدة]

إبراهيم نصر الله ، نعمان يسترد لونه ، ص ١٢ - ١٣

وأحيانا يكون التساؤل الاستكاري أو التريخي وسيلة فى الإدانة
بلا إدانة كما فى القصيدتين التاليتين .

الأم [مقطع]

أيها الصبح . .

كيف أستل منك البراءة . .

هل أخلق الآن بابك

مسافة الزمن الطويل ..

غيابك ..

الورد الذي لم يخرق في خاطرينا .. !

ثم أسماء الشوارع ..

أصدقاء طفولتي ..

كتب المدارس ..

قهوة النصر ..

الحداثي ..

راسم المدهون ، دفتر البحر ، ص ١٤ - ١٥ .

وفي تصوير هذا الغياب يعبر كل شاعر عن فرديته وخصوصيته عبر أدواته الفنية ومفرداته الشعرية ، ففي قصيدة نصر الله يكرر الشاعر كلاً من « لو أنك معي الآن » كناية عن الغياب .

غياب

من مثلك يحب الشتاء

من مثلك تفتنه الأشجار حين تقاوم الرياح

ومن مثلك يتفن الحياة

بكل هذا الفرح

وبكل هذه الطفولة

الله !!!

لو أنك معي الآن

لقد أعددت كل شيء

الكستناء

والموقد

وأبعدت الستائر

ورفعت للمطر الفجري صلات

ورجوته أن يواصل فتته

وطوقه الخالدة

الله !!!

لو أنك معي الآن

لقد أعددت قصائدي

واستعدت يدي

من حروب الشوارع

من التجار

والسماسرة

والحراس

ومن صقيع كم حاول أن يحتل مكانك في مدي

ومن رصاص كم حاول

ويتجسد الغياب ويصبح كثيفاً وعينياً من خلال استخدام تراكيب ومفردات لغوية تشي بالحضور المغي ، فمثلاً يقول الشاعر يوسف عبد العزيز في قصيدة له « ويفتش عن وجهها لا يجد / غير صورتها الغائبة » (ديوان حيفا تطير إلى الشقيف ، ص ٣٤) ، ويقول الشاعر وليد خازندار « يملأ الغرفة / غيابها » (كما في قصيدة لاحقة) ، فتركيب « لا يجد غير » و « يملأ » يهدان للمعنى وللحضور ، لا للغياب . وأحياناً يقوم الشاعر بتقديم صور نابضة للغياب ، كما في قصيدة وليد خازندار بعنوان « هوسج » حيث يصور رجوع الراحل بعد عام من الغيبة ، وكما في قصيدة « أفعال مضارعة » حيث يصور الانتقال من بلد إلى بلد أو ديمومة الغياب (ديوان أفعال مضارعة ، ص ٧٧ - ٧٩ ؛ ص ١٠٧ - ١١٠ على الترتيب) . وها أنا اقتطع من قصيدة لراسم المدهون الجزء الذي يشير فيه الشاعر إلى تجربة الغياب والمنفى وفيها « غياب البحر » و « غياب طفولتي الأولى » و « غيابك » وكأنها تقاسم على ثيمة الغياب .

ذكرى المدينة [مقطع]

وها أنا كبرنا في غياب البحر

جاءتنا الحروب ..

وجاء من بعد الحروب الوقت

والمنفى

ولا ماء ..

أشد إلى دمي جبل التفاصيل الصغيرة

نخلة جرداء

يسقط في ظهيرة حرها المنفى ..

حصاد العمر ..

هثرة وقتنا المسكون بالأشباح ..

تسقط بعض أسلتي ..

فيا ويل من الأشياء

تكبر في غياب طفولتي الأولى ..

وتنسان ..

ويا ويل إذا ما هدنا التعب

يظل البحر بحرأ من دم أزرق ..

ورمل الشاطئ البحرى

أصدافاً ورملاً

والخطا تعبر ..

وأبحث فيه عن نافورة الفرح القديم

أشد أسلتي إليه

أكابر المنفى ..

وحوش البحر ..

طوفان الحروب ..

فجأة ، عميقاً حارماً

حرفتها الفارغة :

كرسى أسود جلد إلى اليمين

كرسى أسود جلد إلى اليسار

كنزة سوداء خضراء

ملونة

مستهامة

على رخام النافذة .

لا شيء : حرفتها الفارغة .

لا ربح

لا نامة .

البنفسج لائد بالجدار .

والغيم يوغل ، خلف الزجاج ، في الزرقة الغامضة .

فجأة ..

وقع خفيض ناعم في الممر

فجأة ..

عميقاً حارماً

بملا الغرفة

غياها .

وليد خازندار ، أفعال مضارعة ، ص ٤١ - ٤٣ .

ويبدو لي أن اقتران الغياب بالعينية والحسية قد مهد له الشاعر مريد البرغوث في قصيدة رائعة تنطلق من وصف تفصيل حسي لمشهد في بودابست إلى ثيمة الغياب ، وقد وردت في ديوانه قصائد الرصيف^(٩) :

قصيدة الثلج

للأفق لون هيج منفلتاً من القاموس

للتلات أزرقها الدخان الموج

لم تصور ما يشابهه بد .

للغيم لون جاء من مصهور آلاف الحواتم والأساور

ثم شفت وفر من أشكاله الأولى

فهذى غيمة روح ، وهذى غيمة جسد .

لشوارع الأسفلت دكتتها ،

وللشرفات بهجة وردها اللهي ،

للغابات أخضرها وأصفرها وذاك البرتقالى

المعشق بالأشعة إذ تمر على الغصون بد الهواء

وللبرونز على القباب الطاهات

توالد الفيروز من مطر القرون

أن يتلح رنين صوتك

وأنت مهددين البراعم

أو توقدين النار

الله !! لو كنت معي

لكننا غنينا الآن أغنيتنا

تلك التي توشك الريح أن تقتلعها من صون

كلما غنيتها وحدي

إبراهيم نصر الله ، أنا شهيد الصباح ، ص ٩١ - ٩٣ .

ويصور الشاعر غسان زقطان غياب الغائبين عبر الآثار التي تركوها على الأشجار والتي تشكل راية النصر .

غياهم

وماذا يظل ؟!

القليل

القليل

وقمصاهم

قماش على شجر يتشتر

وقمصاهم

راية لا تشد

بغير الشجر

ولا تسترد

ولكنها تنصير

غسان زقطان ، راهات ليل ، ص ١٦

أما الشاعر يوسف عبد العزيز فيرى في الزعر والبرق أسرار الغياب والحضور .

هيون بأعجابه صوته [مقطع]

هل رأيتم نباتاً من الزعر البلدى

تكاثر بين الصخور

هل قرأتم بروقاً هل صفحة الأفق

مكتوبة بدماء الطيور

تلك خطوطه القادمة

تلك نكهته

غاب عنا وخلف أسرارهِ في خطوط يدينا

وها نحن يشرخنا الانتظار

يوسف عبد العزيز ، نشيد الحجر ، ص ٦٧ .

ويصور الشاعر وليد خازندار الغياب والفراغ في القصيدة التالية .

٣ . تضاريس القصيدة الخازندارية

في هذا الجزء الأخير من مقالتي ، أطمح في التعامل مع قصيدة لوليد خازندار أجدها فيها - كما أجد في كمال قصائده ديوانه الأول أفعال مضارعة - نقاءً شعرياً وهاجساً جريئاً لا يناظره فيها إلا حرفة صعيد مصر وهم يصقلون المرمر الأسوان حتى يصير رقيقاً شفافاً . إنني أجد في قصائده جمالية مذهلة من النوع الذي نفع عليه في قصائد الشاعر الروسي أوسيب ماندلشتام والشاعر الإيطالي - المصري جيسبي أنجري . تطالنا الكلمات في قصائده « عارية مبلة » - كما في تعبيره - حيث لكل كلمة حضور خاص تتوقف أمامه مندهشين . وأنا أقصد كل كلمة بما في ذلك الأسماء والأفعال والحروف . فنحن نحس تلقائياً بأن كل كلمة مختارة ، بل مقطرة بشأن واعتناء من آلاف الكلمات لتدخل في نسج القصيدة ، فوجدوها في النص الشعري ليس عشوائياً أو نتيجة صدفة فنية أو عادة لغوية . هذه الكلمات التي يستخدمها وليد خازندار ليست كلمات سحرية ولكنها كلمات مشحونة ومتألقة ، وفيها إشعاع ورنين يستحوذان على القارئ . ويمكننا أن نطلق على قصائده وليد خازندار القصيرة « ومضات » ، لأن فيها حشداً مهولاً وخاطفاً من الجمال والنقاء . ولن أطيل على القارئ بانطباعي لأنني أريد أن أصلي إلى تفسير هذه الظاهرة الإبداعية التي تقوم بتطهير اللغة تطهيراً شعرياً .

في هذه القصيدة المنتقاة من قصائد الشاعر ، يختار مبدعها - كما في أكثر قصائده - كلمة أو تعبيراً من القصيدة لجعله عنواناً لها .

الغريب يعرفها

الليل يمن
الحفلات ، بطيئة ، تبعد
البنات صغيرات ويختفين ، مسرعات في العتمة
والشبابيك ، قارباً قارباً
أسرجت مصابيحها
وأقلت .
المقاهي هدائية
والشوارع التي أضاع فيها مفاتيحها
تغلق الآن انعطافاً .

الحجارة شائهة وأنكرته
وأنكره المقعد الخشبي الأخضر الطويل ، قبالة البحر ، أيضاً
وأنكره بائع الكستناء .

ما الذي يسرق المصافير ريشها الجميل
في طقس المواسم ؟

ما الذي يفعل الغريب في مدينة يعرفها ؟

وليد خازندار ، المعال مضارعة ، ص ٢٥ - ٢٧ .

إن أول ما يشدنا إلى هذه القصيدة - لو قرأناها في الديوان حيث

وعلى قراميد السطوح يميل ذاك المشمس معتقاً
وعلى امتداد الأرصفة

لمعاطف الجذات لون الكستناء . .

وذهب إذ كان الخريف ملوحاً

يدعو بأطراف المتاديل السماء :

هات ثلوجك وانشريها في المدينة

والمدينة لم تكن وطني ، بردت

وظلت الندف الصغيرة كالطيور

تنقر الألوان في دأب

وتترك فوقها هذا البياض المستتب توحداً وتوحشاً

وكان ألوان المدينة مثل آلاف النوافير المضيفة في الظلام

ومدت الدنيا يداً لتقص سلك الكهرباء .

وبعيدة أنت

استطاعتك المسافة

في بلاد تستقر بنا المحبة والأسى ،

في البعد ، ندنو من دواخلها

وندخلها ، فتبعدنا وتبعد .

وأنا استطاعتني الخرائط كلها ،

من موطن شهد انهدامي قبل تسميني

إلى كل المنايا/كلما ركزت خيمة يومنا التالي

تطيح بها الرياح ، ويقلع الوتد .

خادرت/ثلج في المدينة

والمدينة لم تكن وطني

بردت ، وكأنني في الأرض واحداً

وروحى ، وحدها ، في الثلج تنقد

أتعبتني يادورة السنوات في البلد الغريب

أتعبتني يادورة المفتاح في الباب الذي ما خلفه أحد

مرشد البرهوتي ، قصائد الرصيف ، ص ٥٩ - ٦١ .

ويمكن اعتبار هذه القصائد حل اختلاف نبراتها ، تنويعات حل قيمة الغياب ومذاقه ، وهي تصور تصويراً جغرافياً هذا الغياب بتفاصيله وبـ « ألفة الكلمات البسيطة » ، كما في تعبير الشاعر إبراهيم نصر الله (ديوان المطر في الداخل ، ص ٢٥) . لقد عهدنا تصوير اليوم والمألوف تصويراً شعرياً مؤثراً عند شعراء مختلفين ، وقد تميز الشاعر العراقي سعدى يوسف بهذه الخاصة الجمالية ، ولكن اقتران اليوم والمعنى والحس بالغياب شيء يكاد يكون جديداً ، إذا استثنينا الشاعر الجاهل . إن الغياب يكون ، عادة ، هلامياً ضبابياً ، أما عند شعرائنا الفلسطينيين فهو جارف وهارم ، وهو ليس فراغاً خالياً باهتاً ، ولا سأمًا وجودياً مملاً ، بل تفصيلاً جمالياً مرهفاً .

والليل بمعناه المجازي (المحنة) . وهكذا نرى أن ما قد يبدو في أول الأمر نزوة إبداعية « سنجد بعد التحليل تنسيقاً محكماً يمكن تحليل آلياته ومنطقه » .

وفي السطر الثاني من القصيدة ، عوضاً عن النثر الرديء « تبتعد الحافلات بطيئة » ، يقول الشاعر : « الحافلات ، بطيئة ، تبتعد » . وهنا نجد أن الدلالة أرجئت عمداً ، فكلمة « بطيئة » حال . وهي تصوير لفعل لم نقابله عند ورودها ، وهي مؤطرة بين فاصلتين ، تشد انتباهنا لمجرد وضعها وموقعها المقدم ، وعدم الإفشاء بدلالاتها ، أي أننا نحس بها بوصفها دالاً لا مدلولاً ، بوصفها كلمة في ذاتها لا علامة قيمتها فيها تنوب عنه .

لقد تعاملت الشكلية الروسية مع أهمية الكلمة في حد ذاتها ، انطلاقاً من مبادئها الجمالية التي جعلت الوظيفة الجسالية في النص الأدبي محورية . وقد كتب يوري تيانوف « عندما يغمض معنى الكلمة . . فهذا يكشف من لونها »^(١٢) . كما أن فكتور شكوفسكي أصر على أن « الكلمة ليست شيئاً ، بل هي شيء »^(١٣) ، وتحدث ياكوبسون عن « الكلمة المقيمة لذاتها »^(١٤) . وكان في ذهنهم جميعاً الشعر الروسي المستقبل الذي حاول أن يطرح المعنى جانباً ليؤكد على الجانب الصوتي والموسيقى للشعر . ولكن عند وليد خازندار المسألة ليست صراماً بين اللفظ والمعنى ، بين الدال والمدلول ، فكلمة « بطيئة » مفهومة ومعناها معروف ، ولكن الإشكالية هي أننا لا نعرف أي فعل نصف ، لأن الفعل يلحقها ولا يسبقها ، أو بعبارة أخرى عند شاعرنا نجد تأجيل الدلالة ، لا تعطيلها كما عند المستقبلين الروس . فمع أن كلمة « بطيئة » شائعة وواضحة ولا تحتاج إلى تفسير ، فهي في آخر الأمر وأوله كلمة عادية لا تثير فينا أي شعيرة . غير أن الشاعر ينظمها لها في سياق شعري معين وتعطيل وظيفتها النحوية مؤقتاً ، يجعلنا نحس بها من جديد : نحسها في ذاتها ، لا في دلالتها ، وإن كنا سنتوصل إلى دلالتها ووظيفتها في عملية ذهنية استرجاعية فيما بعد . وكما أن الخرفي الصميدى يأخذ حجراً ويصقله حتى يصبح شفافاً يمر الضوء من خلاله ، يقوم شاعرنا بعملية مقابلة فهو يأخذ كلمة عادية « شائعة ، هشة ، مطروحة على قارعة الطريق » ، ثم عن معناها بلا تمنع ولا مواربة ، فيعزلها في موقع ليكسبها كثافة وثقلًا لجعل المتلقي ينظر إليها كشئ في ذاته ، أو إن صح التعبير بمن النظر فيها^(١٥) . أما لو قدمنا لهذا القارئ جملة « تبتعد الحافلات بطيئة » لما توقف أمام كل كلمة بل مرّ عليها مر الكرام محتفظاً في ذهنه بفكرتها ومسجلاً صورة مختزلة لها . في جملة خازندار الشعرية يستحيل الاختزال ، ولكن الفكرة أو الصورة تحضر بعد توقف وتحسس وتأمل في كل كلمة ، وهذا ما يشكل جماليات ديوان وليد خازندار فالوصول إلى المعنى ممكن والطريق إليه ليس وعراً ولكنه يفرض على القارئ أن يتمهل وأن يتجول « لا أن ينطلق مسرعاً راکضاً إلى الهدف الدلالي » .

وفي الجملة الشعرية التالية في القصيدة يتوقع القارئ أن تتكرر تقنية الجملة الشعرية الثانية فيقال مثلاً « البنات الصغيرات ، مسرعات في العتمة ، يحنفن » ، ولكن الشاعر لا يقع في حبائل المائلة السهلة ، ويثير القارئ ذهنياً بتركيب جملة شعرية مبينة لما سبقتها : « البنات صغيرات وحنفن » ، مسرعات في العتمة » . وبالرغم من أن « مسرعات » قد جاءت هنا حالاً بعد الفعل كما هو

نحفل ثلاث صفحات - هو موقع الكلمات القليلة على الصفحات البيضاء الواسعة . فالديوان يريح عين القارئ في صفحاته الشعرية التي يقابلها بصفحات الجرائد أو الكتب المدرسية التي لا ترحم قراءها بفسحة من الفراغ . فهنا تتألق الكلمة لأن الصفحة غير مكتظة . وعلى كل سطر لا نجد إلا كلمة أو بضع كلمات لا تتنافس على مكان في السطر ولا تتنازد كاستان المشط ، وكأنها كلمات مطلقة السراح غير مقيدة بنسق مسبق أو زحمة خانقة . وهذا الجانب المرثي السيميوسمطيقي من القصيدة مهم لأنه يعزز الجانب السيمانطيقي الشعري ، حيث تشكل القيمة الفنية والدلالية من العلاقات القائمة بين مختلف الكلمات على الصفحة ، لا بين الكلمات المتجاورة فقط^(١٦) .

ففي هذه القصيدة لكل كلمة كيانها المستقل وشخصيتها المتفردة ووظيفتها الشعرية ، والقارئ مطالب لأسباب عدة ، منها انتقاء المفردات وطريقة تركيبها وأسلوب نظمها ، على أن ينظر ملياً في كل كلمة . بينما عندما نقرأ لا نتعامل عادة إلا مع الجمل ، وفي الغالب مع الفكرة أو الصورة وراء الجملة . أما الجملة ، بما هي مفصل فيزيولوجي ، لكل وحدة فيها ملمس خاص فهذا قلما نحس به إلا عندما نوقفنا كلمة بخشونتها المفرطة أو بمخمليتها المفرطة ، وهي في تلك الحالة تشكل تنوعاً أو عثرة في مسيرة الفقرة . ولهذا عاب القدامى الوحشي والغريب في الشعر^(١٧) . ولكن عند وليد خازندار المسألة مختلفة ، فلا تقع على مفردات حوشية ولا نحس بزوائد نائفة ، وإنما نشعر بتضاريس جملة الشعرية وكأننا نتجول في حديقة يابانية أو نتأمل في منمنمة فارسية ، كل رقعة فيها تستحق التوقف لأن لها طابعها وذاتيتها . فلنرجع للقصيدة .

تبدأ القصيدة بجملة إسمية « الليل يمعن » ، وهي جملة يتأخر فيها الفعل ، كما في كثير من جمل الديوان ، لكنها يركز المتلقي انتباهه على الأسماء والأشياء التي كثيراً ما تكون مألوفة ويومية . وفي هذه القصيدة بالذات : الليل ، الحافلات ، البنات ، الشبابيك ، المقاهي ، الشوارع ، الحجارة . وتغليب صيغة الجمع هنا لها أهميتها لأنها تقابل وحدانية الغريب المفرد . كما أننا نلاحظ أن الأفعال المرتبطة بهذه الأسماء تكاد كلها تشير إلى الغياب بشكل أو بآخر . فالحافلات تبتعد والبنات يحنفن والشبابيك أفلعت والشوارع تغلق انعطافاتها والحجارة أنكرته . فهنا نرى كيف يجسد الشاعر وحدانية « الغريب » (فلسطينياً أو مواطناً بلا وطن مهما كانت ظروفه) أمام انصراف الناس والأشياء عنه . يقدم لنا الشاعر إذن لقطة ، لا بانوراما ، من عتمة الاختراب .

نتوقف عند فائقة القصيدة « الليل يمعن » ، نتوقف لأن الفعل « يمعن » بمعنى يركز لا تستخدم مع الليل عادة ، فهو استخدام غير مألوف . كما أننا معتادون على أن يقال : يمعن شخص ما النظر في شيء ما . فالفعل متعد . أما هنا فالفعل لازم أو على الأصح مرتد على ذاته . فالليل يمعن تعني : الليل يزداد ليلاً ، وهي هنا فعل انعكاسي . ولأن الاستخدام غير مألوف فالتركيب النحوي يفرض علينا أن نتأمل في أبعاد الليل ودلالات يمعن . وعند التأمل وبغير الرجوع إلى قواميس ومعاجم نجد أن التعبير متناسق وغير متكلف ، فالدلالات المصاحبة للفعل « يمعن » كالمبالغة والإصرار والاستمرار انسب ما تكون لهذا الليل ، الليل بمعناه الظاهري (عكس النهار) ،

قارباً . . أقلت « فهذه لغة الإبحار . أما « أيضاً » فقد تبدو من ناحية المعنى لا ضرورة لها ولكن لها وظيفة مهمة فهي تؤكد على أنه حتى المقصد الأليف أنكره . فكلمة « أيضاً » تستوقفنا لأنها لا تعني « بالإضافة إلى » فحسب ، بل تنطوي على الاستغراب . « حتى أنت يا بروتوس » كما قال القيصر المطعون . ولهذا فكلمة « أيضاً » التي تكاد تكون مبتذلة وقد تبدو حشواً ، نجد أنها مشحونة بدلالة التعجب وشيء من الاستنكار ، وكأنها تحمل في ثناياها موقف المتحدث في القصيدة . ولكن عندما نصل إلى نكران بائع الكستناء لا نجد « أيضاً » فقد وصل الناطق في القصيدة إلى موقف التسليم بالأمر الواقع . بعد أن بدأ وصفه تقريرياً « الحجارة شافته وأنكرته » ، واستغراباً في « وأنكره المقعد الخشبي . . » . إن عواطف المتحدث في القصيدة مكبوة حتى الآن ، ولكن تركيب الجمل الشعرية ونظم المقطع يوح بها .

أما المقطع الأخير من القصيدة فهو رد على المقاطع الثلاثة السابقة بصيغة سؤالين متتاليين . ففي السؤال الأول إدانة للمدينة وطقوسها اللاإنسانية ، التي تسرق من العصافير ريشها أي قدرها على الطيران والتحليق . وكما أن المدينة ترمز إلى « المدينة » بهمجيتها الطوقسية ، فالعصافير ترمز إلى الضحايا ، فلسطينيين وأمثالهم . وهنا تستوقفنا كلمة « يسرق » لأن السرقة عادة تكون في الممتلكات والمقتنيات ، فهي تتعلق بالملكية الخاصة (أو العامة) ، ولكن الريش الجميل ليس من مقتنيات العصافير بل هو جزء لا يتجزأ من كيانها . هنا السرقة تصبح سرقة الهزية وسرقة الكينونة وسرقة الصيرورة . هنا السرقة نوع من الانتهاك العضوي . وكالعصفور المنتهك في المدينة كذلك الغريب فيها .

وأخيراً يدرك القارئ لماذا اختار الشاعر من كل كلمات القصيدة « الغريب يعرفها » عنواناً . فالغريب ليس غريباً - لأنه يعرف المدينة بتفاصيلها وإيقاعاتها - ولكنه مغربٌ . و « يعرفها » تنطوي على ازدواجية سيمانطيقية ، فهو يعرفها بالمعنى الأعظم : يعرف ماهيتها وجوهرها وشبمة الغدر فيها ؛ فهو إذن يعرف جغرافيتها ونفسياتها . فالعنوان ينطوي على مفارقة لا ندركها إلا ونحن نقرأ آخر كلمة في القصيدة .

وقد يقول مشكك إن كل قصيدة تستوقفنا ، فما الجديد ؟ ولم التعجب والانبهار ؟ صحيح ، أن كل نص شعري يستوقفنا وإلا ما كان شعراً . لكن القصيدة قد تستوقفنا لنبحث عن النصوص التي وراءها والتي تستثيرها وتدخل في علاقات تناسية معها . وقد تستوقفنا القصيدة لنشبع دلالاتها ونكمل احتمالاتها ونؤول معانيها . وقد تستوقفنا قصيدة بفلسفتها أو إيديولوجيتها أو عاطفتها أو إيقاعاتها . ولكن قصيدة وليد خازندار تستوقفنا بكلماتها ، بتضاريسها ومجملنا نقرأها قراءة بطيئة ، كلمة كلمة ، نتلمس تفاصيلها وموجعها ونستمتع بها عضواً عضواً . فقصيدته مثل هذه ترجع لنا بكارة الكلمات ومتعة القراءة الأولى التي ألغاهها الخطاب الإيديولوجي الرسمي ، فتعودنا أن لا نرى من سبل الكلمات التي تطرح في الأسواق الإعلامية إلا ضجيجاً خلفياً نتجاشه أو نتجاهله . أما الخطاب الشعري الراهن فلا أظنه إلا معتزلاً بما ولدته من مكابرة ثورية ونزوع جمالي في الشاعر الفلسطيني الجديد الذي يتفرد ويتشبه ، يتخصص ويتشب

المعتاد ، إلا أن التلقي المشبع بتوجيه الجملة السابقة يجهد العادي الآن غير متوقع لأنه لم يكن ينتظره . كما أننا نجد تضاداً حجمياً بين الحفلات في الجمل السابقة التي تدل على ناقلات كبيرة والبنات بصغرهن ، ونجد تقابلاً بين « بطيئة » و « سرعات » .

وأما الجملة الشعرية الرابعة : « والشبابيك ، قارباً قارباً / أسرجت مصابيحها / وأقلت » . ففيها أيضاً آليات إبطاء (وليس إبطاء) الدلالة . فبعد الشبابيك تأتي كلمة « قارباً » مكررة مما يؤكد لفظياً ويشد انتباهنا البصري والسمعي لها . ولكننا لن ندرك دلالتها إلا عندما نصل إلى كلمة « وأقلت » ، لنذكر أن صيغة « قارباً » هي تمييز مجازي لحركة الإبحار المجازية للشبابيك . فجملة « أسرجت مصابيحها » (أي أوقدت قناديلها) تعترض الفك السريع للشفرة عند التلقي ، وهذا التأجيل له جماليته ومنعته لأنه يجعلنا نتذوق الكلمات بوصفها كلمات قبل أن نراها بوصفها مؤصلاً إلى فكرة . ومن خلال تعطيل الدلالة مؤقتاً ، تبرز الكلمة على الصفحة كنحت نافر من الحائط . ويستدعي تركيب « قارباً قارباً » من ذهن القارئ تعبير « واحداً واحداً » ، وهذا هو المقصود منه ولكن عوضاً عن أن يقول الشاعر « واحداً واحداً » أو « شابكاً شابكاً » يستيق نفسه ويستشرف الاستعارة ليقول « قارباً قارباً » . وهنا تصبح عملية القراءة لا تتبعاً أفقياً فحسب يبدأ من أول القصيدة وينتهي في آخرها ، بل هو تقدم واسترجاع مستمر . وأما « أسرجت مصابيحها » فتقابل « الليل يمعن » ، و « العتمة » تقابل النور .

إن العلامة في الشعر معللة بخلاف العلامة في اللغة ، فالكلمة تأخذ قيمتها الدلالية في لغة ما بالتواطؤ لا بالتوقيف^(١٦) . فهي لا تستمد قيمتها الدلالية من ارتباطها ارتباطاً عضوياً أو فنياً بمدلولها ، وإنما من ارتباط عرق حمل . ويرى النقاد المحدثون أن كل كلمة في القصيدة أن تحلل وجودها جمالياً وترتبط ارتباطاً عضوياً أو بنسبياً أو جدلياً ببقية الوحدات اللغوية في القصيدة . وبناءً على هذا وبوصف القصيدة نسقاً محكم لا يطبق العشوائية والاعتباطية ، فقد يتساءل سائل لماذا اختار وليد خازندار في المقطع الثاني من قصيدته « والشوارع التي أضاع فيها مفاتيحه / تغلق الآن انمطافاتها » كلمة مفاتيحه عوضاً عن أوراقه أو أماله . . . إلخ . فورود كلمة « أضاع » مبررة بسباق الغربة والسفر والتهيه ولكن لماذا « مفاتيحه » ؟ قد تبدو المسألة لغزاً لو بحثنا عن علة ورود « مفاتيحه » على مستوى المدلول والمعنى ، ولكن إذا بحثنا عن علتها على مستوى الدال وجدناها مرتبطة ارتباطاً عكسياً بكلمة « تغلق » في السطر التالي . وهكذا نجد نسق التقابل بين الظلام والنور ، الفتح والغلق متخفياً في القصيدة .

وفي المقطع الثالث نقع على كلمة عامية « شافته » بمعنى رآته ، وهي تشد نظرنا لأنها تختلف بعاميتها عن بقية الكلمات الفصحى ، هي تشد انتباهنا لأنها من سجل آخر . كما أن « أنكرته » ملفتة بتكرارها ثلاث مرات وكأنها تذكرنا بفلسطيني آخر متهم ، أنكره صاحبه ومريده ثلاث مرات . ويقول الشاعر « وأنكره المقعد الخشبي الأخضر الطويل ، قبالة البحر ، أيضاً » ، ولا يكتفى بقول « المقاعد الخشبية » ، فصياغته تضفي تخصيصاً بعد عمومية الحجارة ، فهو مقعد خاص ومحدد بلونه وخشبته وطوله وموقعه ، مما يشير إلى حمية مقعد مفضل يرتاده الغريب . و « قبالة البحر » تستحضر « قارباً

الهوامش :

- (١) من قصيدة طويلة وغير منشورة - حسب علمي - لمريد البرغوثي بعنوان « حرف الروح » كتبت في ١٩٨٥ - ١٩٨٦ .
- (٢) محمود درويش ، « جنون الحرية » ، الكرمل ٢٣ (١٩٨٧) ، ص ٩ .
- (٣) استخدمت ثمانية دواوين منشورة بعد عام ١٩٨٠ لشعراء فلسطينيين شبان وهي : إبراهيم نصر الله ، المطر في الداخل (عمان المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢) .
إبراهيم نصر الله ، أناشيد الصباح (عمان دار الشروق ، ١٩٨٤) .
إبراهيم نصر الله ، نعمان يسترد لونه (عمان : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٤) .
راسم المدهون ، دفتر البحر (اللاذقية : دار الحوار ، ١٩٨٥) .
غسان زقطان ، رايات ليل (نفوسيا : آفاق للدراسات ، ١٩٨٤) .
وليد خازندار ، أفعال مضاربة (بيروت دار ابن رشد ، ١٩٨٦) .
يوسف عبد العزيز ، حيفا تطير إلى الشقيف (عمان : منشورات رابطة الكتاب الأردنيين ، ١٩٨٣) .
يوسف عبد العزيز ، نشيد الحجر (عمان دار المهدي ، ١٩٨٤) .
- (٤) عبد القاهر الجرجاني « أسرار البلاغة في علم البيان (بيروت : دار المعرفة ، ١٩٧٨) ، ص ١٦٥ - ١٦٦ .
- (٥) راجع عن أهمية التغليب في التطور الأدبي : Roman Jakobson, "The Dominant," in L. Matejka and K. Pomorska, eds., *Readings in Russian Poetics* (Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1978), pp. 82 — 87.
- (٦) من حوار مع هاشم شفيق وسمدي يوسف : أنت « والحياة ، وأشياؤها » ، الكرمل ٢٣ (١٩٨٧) ، ص ٧٠ .
- (٧) نحن بقولنا هذا لا نقيم مفاضلة أو موازنة ، بل نميز هذا الشعر عن أنماط أخرى من الأشعار الوطنية والسياسية .
- (٨) راجع : ابن رشيق ، العمدة (بيروت : دار الجيل ، ١٩٧٢) ، الجزء الثاني ، ص ٥٣ - ٦٥ .
- (٩) مريد البرغوثي ، قصائد الرصيف (بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠) .
- (١٠) راجع عن سيمولوجية الصفحة الشعرية : Gerard Lapacherie. " The Poetic Page: A Semiological Study", *Alif* 2 (1982), pp. 51 — 66.
- (١١) راجع حل سبيل المثال : ابن رشيق ، العمدة ، الجزء الثاني ، ص ٢٦٥ - ٢٦٦ .
- (١٢) Jurij Tynjanov. "The Meaning of the Word in Verse" in *Readings in Russian Poetics*, p. 143 .
- (١٣) كما استشهد بذلك : Victor Erlich *Russian Formalism* (New Haven: Yale University Press, 1981) , p. 184 .
- (١٤) Roman Jakobson, *Questions de poétique* (Paris : Seuil, 1973) , (١٤) p. 13.
- (١٥) راجع عن الكلمة الشفافة والكثيفة في اللغة : Francois Récanati. *La transparence et l' énonciation* (Paris: Seuil, 1979), pp. 31 — 47 .
- (١٦) راجع عن الفرق بين النظرية التوفيقية والنظرية التواطؤية في منشأ اللغة ، أي إذا كانت الأسماء وفقاً أو تواطؤاً للمسميات ، كتاب كراتيلوس لأبلاطون وكتاب الحصائص لابن جني ، وكذلك الفصل الأول من : كمال يوسف الحساج ، في فلسفة اللغة (بيروت : دار النهار ، ١٩٦٧) ، ص ١٥ - ٥٩ .

الشعر البحريني الجديد في ضوء التغيير الاجتماعي

الشعر الجديد في البحرين يمثل رافداً أساسياً من روافد الشعر العربي المعاصر بكل طاقاته ومعاركه وآفاقه . وإذا عدنا إلى مهضة الشعر العربي في الستينيات ، وجدنا أنها لم تزدهر على أيدي شعراء مدرسة الشعر الحر في العراق ومصر فحسب ، بل كان هناك الصوت الشعري الذي قدمته بيروت . فالتطور والتضج والتنوع إنما يقوم على تضافر اتجاهات عدة ، خلقتها ظروف واقع اجتماعي موار بالأحداث والتغيرات . واختيار الشاعرين علي عبد الله خليفة ، وقاسم حداد ، لكي تدور حولها هذه الدراسة الصغيرة لم يأت محض الصدفة ، فالشاعران يمثلان اتجاهين شعريين رئيسين ، تنضوي داخلهما معظم الأصوات الشعرية الجديدة في البحرين . وكذلك لم يكن الاختيار تفضيلاً ، فهناك في البحرين شعراء لهم دورهم ، لم تلق على إنتاجهم الإبداعي الأضواء بعد ، أمثال يعقوب المحرق ، وعلوي الهاشمي ، وعبد الحميد القائد ، وحلي الشرفاوي ، وحدة حميس ، وفوزية السندی . وغيرهم .

البحريني ، حتى اخترع اليابانيون اللؤلؤ الصناعي قبل اندلاع الحرب الثانية ، فكاد ذلك أن يدمر هذا الاقتصاد ، لولا اكتشاف البترول ، الذي أدى إلى قلب الأوضاع رأساً على عقب .

وكان الشعر الشعبي في مجتمع الغوص يعبر عن هموم البحارة الفقراء ، ومعبرا عن انقسام الواقع الاجتماعي إلى فئتين : الأولى كادحة مستدينة ، ومرتبطة بشكل مصيري بالفئة الأخرى المستغلة .

وكذلك كان الشعر الكلاسيكي ينشط امتداداً لحركة الإحياء الشعرية في الوطن العربي . ونستطيع أن نتابع قصائد الشيخ إبراهيم محمد الخليفة (١٨٥٠ - ١٩٣٠) بنزعته الصوفية والإصلاحية والقومية ، وكذلك إنتاج شاعرين آخرين هما : خالد الفرج ، والمعاودة .

ومع زوال مهنة الغوص ، وتقلص الزراعة أمام تفجر النفط ، بدأ النشاط التجاري يحتل الحياة ، ويفتح مجالات عمل جديدة للطبقة المتوسطة ، وأخذ القطاع الأمل يزداد ويتطور ، ونشطت الأعمال المصرفية ، وأنشئت عشرات البنوك المحلية والأجنبية ، وأصبح

(١)

« دلون » - كما يجب أن يقول المثقفون البحرينيون - هي الجزيرة التي التقى فيها « أنكي » إله المياه مع « نينهر ساجا » إلهة الأرض لينجبا « نينساء » إلهة النبات والحياة . وتمنع الإشارة لتظل « دلون » أرض البقاء والخلود ، ولتصير - كما يقول الشاعر السومري القديم - : « هي الأرض النقية الطاهرة ، التي لا ينق فيها غراب ، ولا يزار أسد ، ولا تشيخ فيها امرأة ولا رجل ، فهي ميناء العالم كله » .

لقد سكنت قبائل بكر المنطقة الشرقية للجزيرة العربية في العصور الجاهل والإسلامي ، وأطلق اسم البحرين على الساحل الشرقي كله للجزيرة ، ولكل جزره الصغيرة المتناثرة ، فتميزت جزيرة البحرين حينئذ باسم « أول » (وهو صنم ليكر) ، وظلت « أول » طوال العصور الإسلامية ماوى للمعارضة الفكرية والسياسية ، لبعدها عن الحاضرة الإسلامية ، وكانت واحداً من أهم مراكز الزنج والقرامطة . وقد ظلت البحرين بعد ذلك مطمناً للغزو الاستعماري الأوربي منذ القرن السادس عشر الميلادي من قبل البرتغاليين والإنجليز .

تسانت التجارة والغوص هما الموردان الأساسيان للاقتصاد

(٢)

الخليج كله منطقة جذب لمختلف الأجناس من مختلف الحضارات والبيئات ، على نحو أثر اجتماعيا وفكريا في واقع السكان الأصليين .

وهكذا انتعشت عوامل التغير التي كانت مهياة للتفتح قبل اكتشاف النفط ؛ فقد غمت الطبقة المتوسطة ، وتوزعت في شرائح اجتماعية متعددة ، وانتشرت قيمها الإصلاحية والتحررية .

وفي تلك الأثناء برزت الرومانسية في مناخ طبيعي ، وتأثرت بما انتقل إليها من خارج البحرين من أنشطة فكرية وجمالية للمهاجر والديوان وأبولو ، نتيجة لاطلاع الشباب المثقف على المجالات الأدبية الواردة : أبولو ، الرسالة ، الثقافة ، وغيرها ، فضلا على معظم صحف القاهرة ودمشق وبغداد .

وهنا تتميز تجربة الشاعر إبراهيم العريض داخل الإطار الرومانسي ، بدءا من ديوان « المرائس » عام ١٩٤٦ ، وما تنسم به تجربته من استخدام للأسلوب الحوارى .

ولقد كان نتيجة لتبلور الطبقة المتوسطة ونضجها أن تكونت روافد جديدة للشعر الواقعى ، تبناها شعراء جدد ، نالوا احترام الفئات الشعبية ، لما نادوا به من رفع مستوى حياة الناس وأفكارهم ووعيهم وثقافتهم . وكانت الستينيات هى مرحلة انطلاق التيار الواقعى في الشعر البحرى ، الذى أمد الساحة الشعرية بسيل من الصور والرموز الجديدة ، التى تشير إلى مرحلة من مراحل التطور ، وسيل من استعمالات لغوية جديدة ، تحتفى باللغة اليومية أحيانا ، وتفصيلات الحياة البسيطة في أحيان أخرى . طارحة قضايا الإنسان الجديد ومعاناته ، بحيث شكلت التجربة في النهاية أرضية جديدة للإبداع الشعرى . وقد كانت الواقعية رد فعل ضد إسراف الرومانسية في التوقع حول الذات ، تمثل في نماذج الشعر الحر ، التى انتشرت على نطاق واسع ، معبرة عن هم فكرى وجمالى جديد ، يتعلق بموقف الإنسان من واقعه في خضم المفارقات والتطورات التى شهدتها الواقع .

وقد عبر شاعر متميز هو عبد الرحمن رفيع ، صاحب ديوان « أغاني البحار الأربعة » ، عن ذلك الاتجاه ، محاولا الاقتراب من مشكلات الناس العادية وهمومهم . ويرى معظم النقاد الذين درسوا الشعر البحرى أن تجربة الشاعر على عبد الله خليفة قد جاءت في ذلك المفصل الإبداعى بين الموقف المثالى من العالم (كلاسيكية - رومانسية) والحساسية الشعرية الجديدة التى طورت المفهوم الشعرى تطورا جذريا « ومن هنا كانت الأهمية التاريخية لتجربة الشاعر على عبد الله خليفة .

وهناك تجارب أخرى ذات ملمح شديد التميز في الشعر البحرى يتمثل في السعى نحو تكثيف البناء الشعرى ، لغة وصورة وموسيقى ، من حيث إن قانون الشعر فنى في الدرجة الأولى .

ونستطيع أن نلمس هذا الاتجاه في تجربة الشاعر يعقوب المحرقى في ديوانه « عذابات أحمد بن ماجد » ، ثم في تجارب شعرية أخرى ، منها إنجازات لحمة خميس ، وعمل الشرقاوى ، وفوزية السندى ، وقاسم حداد .

لا تزال هناك جوانب جمالية وفكرية كثيرة لم تثر حول ديوان « إضاءة لذاكرة الوطن » ، للشاعر على عبد الله خليفة ؛ ذلك الديوان الذى عبر عن تحول أساسى في الشعر البحرى ، يمثل الانتقال من مرحلة الرومانسية ، بعد أن قدمت كل ما لديها ، إلى مرحلة الشعر الجديد الذى يسعى إلى تكريس مفهوم جديد يحتفى بالقوانين الموضوعية للإبداع ، ويحترم علاقتها بالواقع الذى ينشأ فيه ، دون أن يعنى ذلك السقوط في المباشرة غير الفنية ، والاكتفاء بتأكيد الشعاردون الاكترت للوجه الإبداعى الذى يستوعب هذا الشعار فنيا وحضاريا .

إن قراءة تحليلية متبصرة للديوان سنكشف مستويات البناء الداخلى له ، ومستويات تفاعل ذلك البناء مع الرؤية العامة للشاعر ، وموقفه الملزم من الواقع الاجتماعى الذى يعيشه .

إن المستوى الدلالى للغة الشعرية في الديوان يسهم في نقل المضمون الذى يتنوى الشاعر أن يوصله ، فنحن أمام البحر : (الزرق - الموان - المياه - الرمل - الرياح - الخليج - آثار أقدام على الماء - السحب - القاع - القرار - الملح - الخ) ؛ ونحن أيضا أمام حياة كادحة فقيرة (العذاب - الجرح - متعب - دمع - الرماد - الحريق - الخواء - التراب - العطش - الصبر - الظلام - ملفات التحدى - البغايا - الغرباء - الوحشة - الاحتضار - المطاردة - الحزن الدامى - الخ) . وهكذا يدور الديوان حول محورين أساسيين : البحر بكل شموليته وطاقته الرمزية ، والمعاناة الإنسانية بكل أعماقها المتجذرة في نفس الشاعر ، الذى ينتمى إلى البسطاء من فقراء شعبه . والشاعر إنما يسعى دائما إلى أن يرى التفاعل بين هذين البعدين الممتلئين بالدلالة ، على نحو يحقق تلك الخصوصية التى تميز الديوان .

وكثيرا ما يقدم الشاعر - في محاولته إيقاظ الطغى الشعبى - يقدم لغة شديدة القرب من اللهجة العامية ، حتى إن كثيرا من الكلمات لا يمكن أن يقرأ إلا باللهجة العامية ، حتى يستقيم الوزن . وفي هذا عناق حميم بين الفصحى والعامية ، يندر تحقيقه في الشعر البحرى كله . إن كلمة « البحر » في النموذج التالى - مثلاً - لابد أن تقرأ عامية في سياق الوزن الذى جاءت فيه القصيدة :

وعيون الماء تجرى عذبة
تهدر الخصب على قاع البحر
نهم الأشداق بأن الملح - (ص ١٦)

ولا شك أن هناك أثرا للإغراء العامية عندما تتحول الهمة إلى بقاء في النموذج التالى :

مدوا كفهم للشمس باردة لتطفيها . (ص ٦٣)

ويسمى الشاعر دائما إلى إثراء مضمونه ، والكشف عن امتلاء الحياة ، من خلال التركيز على العناصر المتضادة في الحياة . ومن هنا نستشعر الملمح الدرامى لقصائد الديوان :

● ودلون .
جارية مفرودة الساقين للشرطة
والأغراب والمتاجر - (ص ٩٢)

● ... وصوت يبحر

من زخم النبض ، وأنت معي - (ص ٩٥)

ويلاحظ أن الطرفين المتضادين مستقلان عنده دائماً ، بارزان ومتواجهان بوصفهما مثالين للخير والشر ، للتخلف والإنسانية ، للقهر والحرية .

والصور الشعرية في الديوان تتراوح بين صور بسيطة في تركيبها ، وصور كثيفة ، تمتلك تأثيراً حدائياً . ولكن الصورة البسيطة التي تعتمد البلاغة التقليدية ستكون لها الغلبة على مدى التجربة ، ذلك لأن المضمون الشعري في حالة تحفز مطرد ، يريد أن يستبعد كل المعطيات الشعرية ليقدّم نفسه إلى متلقيه مكتفياً بالأدوات التي سبق أن تكونت في مجمل التجربة الشعرية العربية . ومن هنا فإننا نتعرف التشبيه بنوعيه ، والاستعارة ، وأدوات الأسلوب الإنشائي ، من نداء واستفهام وتعجب .. إلخ .

أما المستوى الثاني للصور ، المستوى التركيبي الكثيف ، فسوف ينتقل بنا إلى منطقة شعرية جديدة ، سيتسع نطاقها في محارب أخرى لشعراء آخرين سيأتون في مرحلة تالية على تلك التجربة . لذلك ستصبح التجربة في هذا الديوان إشارة إلى بعد جديد من التعامل اللغوي في القصيدة البحرينية . ولنقرأ السطور التالية لتتعرف هذه المجموعة من الأبنية الصورية :

● كانت النار باب الخروج - (ص ٥)

● وترسم نخلة

وسهماً وحيداً يقود إلى جهة خامسة - (ص ٩)

● رغبة الشمس والياسمين - (ص ١١)

● داس أنقاض المصاييح - (ص ١٥)

● لغة الظلم الأرجواني - (ص ٢٥)

● شيعتي وردة الدم ورمضاء الجزيرة - (ص ٢٨)

● صوت الآن سهيل وحضور يتوالد - (ص ٣٤)

● يفلق بذرة الزمان والمكان - (ص ٣٩)

● وأسكن

خيمة النار (ص ٦٠)

وإذا نحن تأملنا الصورة في النماذج السابقة وجدنا أن طرفيها الرئيسيين قد فقدوا المعنى الدلالي البسيط الذي تنشئ به الكلمة في مستواها التوصيلي الأول ، ذلك المعنى الذي تستهلكه الحياة اليومية في علاقاتها المعتادة . وبذلك تتمكن الكلمة من أن تقدم أعماقاً جديدة ، أن تزيع عن كاهلها ذلك الحصار التاريخي الذي جمدها وعزلها ، لتصبح طيعة ممتلئة ، تشبك مع احتمالات الدلالة في الكلمة الأخرى ، التي تمثل الطرف الثاني للصورة ، لتنتج - معاً - الحالة الكلية التي يريد الشاعر أن يوصلها ، معبراً بذلك عن معاناته الفنية ، ومغامرته الإبداعية التي جسدت تلك المعاناة .

ففي النموذج الأول - على سبيل المثال - لسا أمام النار بمعناها المباشر البسيط ، ولسا أمام الباب بمعناه المعروف ، ولكننا أمام علاقة بين النار بما هي رمز شمولي ملء بالاحتمالات : الشوق ، العنف ،

الصمود ، والقيم الدلالية لكلمة باب ، بما تملك من احتمالات الخروج ، الشروق ، الخطوة . ومن ثم فإننا نحصل على علاقة كلية شديدة الثراء ، معبرة عن حلم الشاعر ورؤيته التي تنحاز إلى حلم الإنسان وشوقه إلى أن يواصل مسيرته نحو الشمس . ويقترب الشاعر بذلك من منطقة لغوية لم يكن يعرفها الشعر البحريني من قبل ، حيث تتمثل مغامرة لغوية تسمى إلى إخراج اللغة من بوتقتها الحجرية . وهذه المغامرة قيمة تاريخية كبيرة ، وأهمية خاصة في مجمل تطور تلك التجربة .

أما الموسيقى في الديوان فتتنمى إلى النسق الموسيقي الذي نشأ مع ولادة تجربة الشعر الحر . والبحرين ، بحكم موقعها الجغرافي ، تصير على صلة وطيدة بالحركة الشعرية الطالعة في العراق على أيدي السياب ونازك والبياتي .

وقد كانت موسيقى الشعر الحر هي أنسب حل للمضمون الذي تحمله التجربة في ديوان « إضاءة لذاكرة الوطن » ، فالشاعر لا يرغب في أن يقدم تجريباً لأنه يحمل بين طياته كثيراً من الرغبة في الاستقرار ، والهدف الذي يصوب إليه واضح تكاد نلمسه بأيدينا . إنه يريد أن يحطم ذلك الجدار الذي يحول بينه وبين الحياة ، وأن يعبر عن معاناة فقراء شعبه ، وأن يجعل من قصائده جسراً إلى ذلك الهدف الحميم ، وربما تعارض التجريب حينئذ مع رؤيته بشكل عام . ولا تستطيع أن تعثر على أثر لخروج عن النظام التفعيلي الذي قنن تقريباً من وجهة نظر تجربة الشعر الحر . وإذا نحن تتبعنا محاولة الشاعر اختيار البحر الشعري الذي يلائم المضمون في كل قصيدة وجدناه في قصيدة (حزن ليل : طُغُول) يفجر الحزن الدامع الذي يوحى بطقس النواح في تكرار التفصيلات . وتتخلل القصيدة جملة (داعم قلب ليل) ثلاث مرات كما لو كانت فاصلة حزينة تؤكد إيقاع النواح . وتعتمد القصيدة تفعيلة المتدارك (فاعلن) بإيقاعها الجنائزي الحزين .

أما قصائد (آثار أقدام على الماء) ، و (لغة الظلم الأرجواني) ، و (حتى أراك) ، فكلها يشملها معنى الانتظار : انتظار المخلص ، أو انتظار الحبيبة ، أو انتظار الانتصار . لذلك كانت تفعيلة (فاعلاتن) الممتدة الملحة هي الأقرب إلى التعبير عن ذلك المعنى الملء بالترويق .

وقصائد (قادم في الزمن الآتي) ، و (ذاكرة البلاد مضاءة) ، و (كان الفتي « سلطان ») ، و (هبوب النار على دم الورد) ، جسدت كلها المحنة والفجعة لدى الشاعر وما يحيط به من مأس وقهر . لذلك فقد اجتاحت تلك القصائد تفعيلة قوية مليئة باللوعة والحس العارم بالآلم (مستفعلن) ، ومعها مشتقاتها (مُتَعَلِّلُنْ - مُسْتَعَلِّلُنْ - مُتَفَعِّلُنْ) لتؤدي بتنوعها هذا هدفها أداء جيداً .

أما قصيدتا (الحضور والغياب في تضاريس جبل الدخان) ، و (طائر الجوز الثلجية) ، فهما قصيدتان مكتوبتان للبحرين ، لتاريخهما القديم المجيد . ولذا فإنها تحاولان أن تغترفا من البعد الأسطوري كما لو كانتا نشيدتين . ومن ثم فإن إيقاع (فعولن) الغنائي قد استطاع أن يلم شمل النشاط الموسيقي في القصيدة . وتبقى قصيدة (غداً يأتي) ، فهي - كما يظهر من عنوانها - تعبر عن حلم بمن سيأتي . لذا ورد البحر الذي سماه النقاد بالبحر الراقص ، وتفعيلته (مفاعيلن) ، فكان مواتياً وناقعاً ، فيها عدا المقطع الحزين في قلب

القصيدية : فقد حدث فيه نوع من الافتراق بين الموسيقى والمضمون :

صغيراً مات حوّهانا

سيسقط بعضنا ذعرا - (ص ٦٤)

ويتوزع عالم الشاعر في الديوان بين ثلاثة محاور أساسية : فذاته هي المحور الأول والأساسي ، والمخلص في أقصى حلم الشاعر هو المحور الثاني ، والحيية الإنسانية والوطن هما المحور الثالث .
وداخل منطق صفاء الحدود الذي تعرضت له الدراسة فيما يخص أطراف الصورة الشعرية ستتعرف صفاء المحاور الثلاثة ، فنحن نستطيع أن نلتقي بذات الشاعر مباشرة في النماذج التالية :

● أنا والليل وجدران المدينة - (ص ١٢)

● وأنا أركض في وجه الرفاق - (ص ١٤)

● وأنا أرى من عصر إلى عصر سبية - (ص ٢٦)

● وأنا خوصة نخل في حصر - (ص ٢٧)

● فأنا سقيا ثراك - (ص ٦٠) ... إلخ

وكذلك نلتقي برمز الحبيبة هكذا :

● رائع قلب عروسن داعم العينين مغرم - (ص ٣٥)

● وأنت

هنا في الخليج .. تحلين شعرك - (ص ٥٨) ... إلخ .

وكذلك المخلص الرمزي :

● وانتظرناك طويلاً

● أنا والليل وجدران المدينة - (ص ١٢)

● متى نجيء يامفجر الحياة ؟

● متى أراك فارساً يسابق الرياح - (ص ٣٩)

● يافارسي الذي أراك آتياً

تلوح في المنام

تعال إننا مزيفون - (ص ٤١)

وبذلك تتجسد في الديوان ثلاثة أصوات ، تتجادل حيناً ، وتتوازي في أحيان . وهي عندما تتدفق متوازية تعبر عن تهاور الأشياء في عالم الشاعر ، تهاور التألف والتضاد ، العدو واضح ، والحق واضح ، والمعركة واضحة . وهي عندما تتدفق متجادلة تعطى الإشارة للبعد الدرامي الذي يتأسس على الرؤيا التشابكية للعالم .

ولقد كان من الطبيعي أن يعتمد الشاعر على الدبالوج أكثر من اعتماده على المونولوج ، فهو يتوجه إلى الجماعة البشرية ، ويصنع حياة قصيدته من خلال حوار أصواتهم مجتمعة .

والبحث عن الخلاص - كما تقدم - سمة هامة في الديوان . وتعتمد شخصية المخلص ، فقد يكون شخصية مبهمة نبيلة ، يحلم الشاعر بقومها العظيمة الخفية :

● متى يطل آتياً على مشارف الظلام

يفجأ في اللون تبدل الحواس

ويبعث الدماء في مفاصل الكلام

متى نجيء يامفجر الحياة ؟ - (ص ٣٩)

● يافارسي الذي أراك آتياً

تلوح في المنام

تعال ، إننا مزيفون

تعميت في عروقنا أجنة التعب

وساقطون بعد لحظة

أو هكذا : معلقون بالرياء والكذب .

أوبقاء المخلص في صورة رمز لبطل سياسي صاحب بضمجية عظيمة ، مثل عبد الله حسين نجم ، أحد شهداء البحرين في انتفاضة مارس ١٩٦٥ .

● كنت عبد الله تاريخاً

وللفقر وهاء

رائض أنت ومرفوض عنيد - ص ١٩ .

وتمتد معنى الخلاص في عناوين قصائد من مثل « فادام في الزمن الآتي » ، « حتى أراك » ، « غداً يأتي » ، « طائر الجوزر الثلجية » ، « هبوب النار على دم الورد » . ويفيد الشاعر في كثير من صوره من التراث الديني أو الميثولوجي ، مقتنصاً صوراً من مثل « آثار أقدام على الماء » ، « أوفى قصيدة » هبوب النار على دم الورد ، عندما ترد صور « امرأة العزيز » ، « السنون السبع العجاف » ، « دلمون وانكى » ، « ابن يامن » ... إلخ .

وتتمثل إفادة الشاعر من التراث في الإسقاط الذي يحدته بين مفردات قضيته ، ومفردات التراث في جانبه المضيء برموز الكفاح ، أو رموز الاستمرار والخصب أحياناً ، دون أن تلجأ التجربة إلى استخدام لعبة « القناع » الفنية التي استشرت في تجارب بحرينية أخرى . ذلك لأن القناع هو حصيلة جدل بين معطيات ثلاثة : الذات والشخصية التراثية والوسيط بينهما ، في حين تفضي التجربة عند عبد الله خليفة إلى الثنائية ، ولا تختمل أكثر من البعدين الأساسيين المتصارعين كما سبق . وتتطلب التجربة هنا أيضاً بدايات قوية للقصائد ، تمثلت في فاتحة ساخنة لكل قصيدة ، قادرة على شد انتباه المتلقي ، ووضعه سريعاً في قلب المعنى الذي تقوله . وهي تحتاج ، لكي تنجح في خلق ذلك التأثير ، إلى الأعب أسلوبية ماهرة ، فنجد أن بداية إحدى القصائد تكون بحرف عطف ومعطوف دون المعطوف عليه . ففي بداية قصيدة « آثار أقدام على الماء » :

وانتظرناك طويلاً

● أنا والليل وجدران المدينة (ص ١٢)

أو تبدأ القصيدة بذلك التضاد في قالب الحكمة ، كما في قصيدة « لغة الظما الأرجواني » :

كل رأس مر في النار

لكي تبقى على الأرض الزهور - (ص ٢٥)

أو بالاستعطف الانفعالي ، كما في بداية قصيدة « قادم في الزمن الآتي » :

هي بصورة أو بأخرى وجه لكل ما يدور في خارجها ، وتعمل على تأسيس الكيان الشعري الذي تتجادل في داخله كل المستويات الفنية ، لتفنى إلى الحالة الشعرية بكل ما تملكه من قدرة على تطوير متلقيها واستجاباته لكل ما يدور حوله .

لم تعد اللغة الشعرية مجرد تصوير خارجي ، أو مجرد تعبير أحادي عن الذات ، بل أصبحت صراخاً يفجر بين المستويات الثلاثة : الدلالية والتشكيلية والموسيقية ، أى محاولة لتوظيف كل إمكانات اللغة .

أما البناء الشعري فلم يعد كذلك مجرد قالب جامد ، أو مجرد هروب من ذلك القالب ، بل صار تطويراً لوعي التجربة المتبادل بين خارجها وداخلها ، حيث أخذ الشاعر يفيد من درامية تكثير الضمير ، وتكثير الزمن الشعري ، ومن تعدد المنظورات ، والأغنية الداخلية ، واستخدام المونولوج ، والحوار والسيناريو ، والرصد ، والتضمين ، والقناع ، ومن تكثير الإمكانات الخارجية للبناء ، بتقطيع السطور ، ونثر الكلمات ، وتقسيم المقاطع وتداخلها ، وغير ذلك من وسائل تثرى العمل وتنقله من سكونيته وواحدية رؤيته ، إلى منطقة ثراء الدلالة الكلية . كل ذلك من خلال تضافر المستويات الشعرية في مدى مفتوح ملء بالإمكانات وتعدد الاحتمالات وتداخل المتضادات في كل شعري ديناميكي يخلق جسراً نشطاً بين المبدع والمتلقي .

والشاعر قاسم حداد يطرح تجربته لتسهم في تلك المعركة بنصيب كبير . وتتميز تجربته بقدرتها على التطور بخطوات راسخة ، موازية لتطور التجربة الشعرية العربية الحديثة كلها في مجمل خطوطها الرئيسية . وقد بدأت التجربة بديوانه الأولين (البشارة ١٩٧٠) ، و(خروج رأس الحية من المذن الحائسة ١٩٧٢) ، ويغلب عليها كل ما يغلب على البدايات من غنائية تكفى من الواقع بإداته ورفضه . وقصيدته (من أبجدية القرن العشرين العرب) في ديوانه الأول هي - على سبيل المثال - صرخة احتجاج ، وشهادة على معاناة جيل عرب كامل ، أحاطت به ظروف محبطة على كل المستويات ، تقتل إنسانيته ، وتحارب قدراته ورغبته في المشاركة في صنع الواقع ، فلا يمتلك بإزائها سوى أن يحلم (لو يبدى أغبر التاريخ - ص ١٤٧ - البشارة) .

كذلك تميزت التجربة الغنائية الأولى بكل ما تميزت به الإبداعات الغنائية العربية في بداياتها من اللجوء إلى الأساطير بكل ما فيها من إيماءات البطولة الحارقة : سيزيف - شهرزاد - بنلوب - عنترة ... إلخ .

وكذلك امتلأت برموز الكفاح ضد الاستعمار : جينارا - فيثام - فلسطين ، كما برزت ملامح الواقع الصغير للشاعر : ثوب والدته المرفوف فوق هامة البيت - لحن الهولو - النخيل - السكنة - الصعكير - إلخ ...

ثم تنتقل التجربة إلى ما بعد الغنائية الأولى في دواوينه (الدم الثانى ١٩٧٥) ، و (قلب الحب ١٩٨٠) ، و (القيامة ١٩٨٠) ، حيث تتحول الأنا الذاتية تدريجياً إلى الأنا الموضوعية ، ويبدأ البناء في التراكم والافتناء ، وتصبح اللغة أكثر قدرة على تفجير مكنوناتها ، فتخلق صورة شعرية جديدة ، تتجاوز قواعد البلاغة القديمة من أجل

مهترى . يا سيدى على أسنة الرماح

مهترى . وناخر المعظام

أشرب أسن المياه

منكنى . على الصخور ، عاطل الخطى

وهكذا يمارس الشاعر في بداية كل قصيدة لعبة جديدة ، محاولاً أن يثير في متلقيه الاستجابة الانفعالية المقابلة ، لأن التجربة الشعرية بما فيها من درامية عالية ، تتطلب أن تسمى القصيدة إلى اقتناص متلقيها منذ اللحظة الأولى لكي تؤهله لإفراغ شحنتها المتقدة بحلمها ومعانها فيه . وقصيدة خليفة في النهاية بسيطة البناء بشكل عام ، متوسطة الطول ، لا تعتمد أى نوع من التقسيم الداخل ، سوى الانقسام في بعض الأحيان إلى عدد من المقاطع التى لا تؤدى بانقسامها إلى إحداث أى تأثير على المنظور الشعري المطروح ، بل تكرر تلك المقاطع لتأكيد الروح التى تنفث في القصيدة ، فالشاعر يظل منهمكاً في الشحنة الشعرية التى يريد أن يوصلها ، دون أن يدخل في تشابكات جانبية ، أو تفريعات تقلل من حرارة تلك الشحنة .

(٣)

ونتيجة الإبداع الآن ، بل الثقافة العربية كلها ، إلى منطقة النقيض مع ما رسخته القرون من رؤى أحادية للواقع والكون ، حيث يتم الانتقال إلى رؤى أكثر تشابكية وأكثر امتلاء وحيوية واتصالاً بواقع اجتماعي ينمو .

إن معركة العقل العربى الآن هي معركة السعى نحو البناء وليس مجرد الانسلاخ عن الماضى ، فالافتقار برفضه لن يمكننا من إعطاء أى معنى لوجودنا ، وإنما نلزم مجاوزة تلك الخطوة إلى ما هو أبعد من ذلك ، إلى المشاركة والإضافة الواعية لضال الإنسان ضد التخلف والقبح ، والدخول إلى معترك العصرية والحداثة من خلال التساؤل والتجربة والحلم ، وليس من خلال المكتمل والجهاز ، والسعى إلى الهدم الذى يفضى إلى البناء . والإبداع في خصوصيته إنما يتجادل مع كل الظواهر الاجتماعية والفكرية ، وبنية العقدة تشير بكل مفرداتها إلى بنية واقعنا المعقدة .

والقصيدة الآن بوصفها جزءاً من الإبداع الجديد تسعى بأدواتها إلى التفاعل مع الواقع ، فهي تأخذ منه وتعطيه ، وتستنير بمعاناته وحركته ، كما تصبح عامل دفع له . فالقصيدة ليست مجرد معاناة الشاعر الفرد بل هي معاناة القوى الاجتماعية ، وصرخة في الزمن الحاضر . ولقد أصبح على الشعراء أن يعملوا على تطوير أدواتهم الفنية التى هي سلاحهم ، والتى تحمل من خلال علاقاتها إشارات تعبر عن مواقفهم الاجتماعية الحقيقية . وهذا هو المضمون الذى تنادى به الحساسية الشعرية الجديدة على امتداد الوطن العربى : مجاوزة الواقع الذى يحدد مستقبله في طريق الماضى ، أو يسحق وجوده في طريق معاصرة الغير . إنها تنادى بالحرية في مواجهة قيود المثالية والاكتمال المزيف ، وتنادى بالإبداع المتجدد لتجدد الواقع ، ومواجهة الفكر الجمالى الذى يصعد النموذج فوق الزمان والمكان . وهذا هو مضمونها الذى يفجره الطموح الإنسان ذاته .

والقصيدة / المشروع هي القصيدة التى تعنى قوانينها الداخلية التى

مزيد من التفاعل بين أطرافها ، وتخلق موسيقى جديدة ، تتشكل في نسق أكثر هارمونية وشمولية ، وأكثر عناقاً للتجربة .

وفي ديوان (انشاءات ١٩٨٢) يكون الشاعر قد وصل إلى أهل قدراته في استخدام (القناع) الذي هو رمز ثلاثي بين الشاعر ، وشخصية تاريخية يختارها ، والوسيط بينهما . وذلك أسلوب فني معاصر ، استشرى في الحركة الشعرية الجديدة ، لما له من قدرة على دفع العمل الفني إلى الاحتكاك بالتراث احتكاكاً فعالاً وإيجابياً ، دون الارتقاء الأعمى فيه تحت سطوة جاذبيته وشموخته ، أو في المقابل دون رفضه رفضاً قطعياً . أما تجربته الأخيرة في ديوانه (شطايا ١٩٨٣) فتجربة مختلفة عما سبقها ؛ فالديوان قصيدة واحدة طويلة ، ذات معمار معقد ، يتكون من ١٦٦ قصيدة قصيرة شديدة التنوع ، تعتمد تقنية الصدمة والتوتر الجمالي لمتلقيها ، وتفيد في الوقت نفسه من غنائية الشعر العربي . ومن خلال هذين البعدين تنبع خصوصيتها ومذاقها الذي يشي بامتلاء العالم وتشابكه المعقد ، وبدوران معطياته في أفلاك متداخلة سريعة الحركة .

لقد خطت تجربة قاسم خطوة جديدة يجسدها ذلك النمط الشعري الذي تتضافر فيه المتناقضات لتصنع تجربة مميزة ذات طبيعة تجاذبية : اللعب مع الجد ؛ التخطيطات مع التأسيسات ؛ العصري النابض بحداثته مع القديم التليد ؛ المادى المفرط في حسيته مع الميتافيزيقي الضارب في غيبه ، بحيث شكلت هذه الأضغور في النهاية صرخة متعددة الروافد ، يرفض من خلالها الشاعر إلا أن يجمع بين ما لا يجمع ، ويحاول أن يجاوز المكتمل ويجعل منه مجرد طرف في صراع أضداد عله الكثيف .

فإذا ما تابعنا المستوى البنائي عند الشاعر وجدنا أن استخدام الضمير والزمن الشعري يؤكد الحضور الإنساني القوي ؛ فالضمائر تتخلل عن ذاتيتها ؛ وهناك معطيات عديدة توجه النهر الشعري للحظة الآنية . وكذلك فالتنوع البنائي يتيح تعدداً في المنظورات والأصوات الرئيسية ، كما يبرز المونولوج الداخلي التوتر الذاتي ، ويتيح فرصة إثراء علاقة الشاعر بما يحيط به ، أما استخدام القناع بوجهه التراثي والشعبي فيعكس التفاعل الخلاق بين الحاضر والماضي ، مفضيا إلى نظرة مستقبلية ناضجة .

أما الاستخدام الرمزي فقد غلبت عليه معطيات التراث القديم ، ثم معطيات الواقع الخليجي وملاحه المميزة .

ويستخدم الشاعر أسلوب التضاد ، والمرآتية ، وهي استخدام رمز المرأة الذي يعطى التعددية والكثرة ، والذي يتيح للشاعر المعاصر الفرصة ليعبر عن معاناته المتعددة الروافد والمستويات .

وكذلك يمكننا أن نتابع إجراءات الشاعر في الهندسة الخارجية للبناء الشعري . والمسألة محكومة عنده بقانون ينبع أساساً من داخل التجربة ووفقاً لمنطقها الخاص . ومن حيث طول القصيدة يركز الشاعر - لأول مرة - على القصيدة شديدة القصر « الميكروقصيدة » ، أو « القصيدة الومضة » ، وهي ممارسة صعبة وجديدة في تجربته الشعرية ، تحتاج إلى حيل فنية خاصة لكي تتمكن من إفراغ شحنتها .

وإذا انتقلنا إلى شكل المقاطع وشكل السطر الشعري ، أحسنا باحتفاء الشاعر بإدخال القيم البصرية إلى عالم التجربة ، لمزيد من

تأكيد ماديتها ، وليعمل استدعاء العين إلى جوار الحواس الأخرى على مزيد من تعميق عملية التفاعل بين المبدع والمتلقي ، بحيث تكون للمكان مشاركة جدلية مع الزمان ، بعد أن كان الصوت - الزمن هو المسيطر وحده على القصيدة التقليدية .

وإذا تابعنا المستوى اللغوي عند الشاعر بأبعاده الثلاثة : الدلالي والتشكيل والموسيقى ، وجدنا أن اللغة عنده - دلاليًا - تفيد من الحركة النحوية ومن المستوى الإيجائي للألفاظ كذلك بشكل واع . وفي البعد التشكيلي يفيد الشاعر من إمكانات الصورة التقليدية بتنوعاتها ، حتى يصل إلى التراكيب التفاعلية التي تهدم مفهوم الصورة التقليدي ، مبرزاً أكثر الوجوه الإبداعية أهمية في تجربته ، عندما يجعل الصورة تستمد جذورها ومعطياتها من الواقع الخارجي والنفسي ، وإن كانت لا تحدد تلك المعطيات ، بل تدخلها في علاقات متنامية على الدوام .

وفي البعد الموسيقي للغة ينقلنا الشاعر من المستوى الضيق المحدود ، مستوى الوزن الشعري ، إلى مستوى أكثر شمولية ، يتمثل في الإيقاع الذي يلم شكل العمل الفني برمته .

أ - اللغة :

يقول الشاعر « لغتي ملطخة بـ حولا تفسر القواميس » ، (ص ١٢٩) . وهو يقصد ذلك التفاعل الذي يدمج اللغة في الواقع أو في دوامة حركته التداخلية ، ويعبر عن عجز الاستنباط اللغوي عن أن يحتمل معاناته وعالمة الشعري المتفجر الذي انفلت من الجاهز المغلق . وعندما يقول أيضاً : « أدخلت الحروف في فوضى » (ص ٦) فإنه يقصد المعنى ذاته من حيث إن الشاعر يطوع اللغة ولا تطوعه اللغة ، ويخترق الاستقرار والثبات ، ويندفع إلى خارج نفسه ؛ إلى خارج القوقعة العظمية الغليظة .

ولقد أفاد الشاعر من روح القوانين الأساسية للنحو العربي ، ولكنه خلق منها موضوعات فنية يحكمها منطق فني يخص تجربته الشعرية . ومن ثم كانت للحركات اللغوية : السكون ، والضمّة ، والفتحة ، والكسرة ، والمد ، مشاركة واضحة في صلب العملية التشكيلية ؛ فمن الملاحظة الأولى لأكثر من تسعين في المائة من قصائد الديوان نكتشف أنها تنتهي جميعاً بكلمة ساكنة الآخر . وأيضاً فإن الشاعر يستخدم السكون في عمل وقفات صامتة تتجدد في نهاية كل سطر في عدد من القصائد (انظر قصيدة : « ذاكرة كل ذلك ») . وانتهاء القصيدة أو الشطر الشعري بكلمة ساكنة الآخر يجعل لها طبيعة التأمل العميق . والتسكين في العربية يمتلك فلسفة الشمولية ؛ فهو أصل كل الحركات .

كذلك فإن الحروف الممدودة تعطينا شعوراً بالملل ، وبالطول ، وبالأسى ؛ ففي قصيدة (الذبائح) التي هي مناجاة من الشاعر لأصدقائه لكي يتحسوا مواضع الألم العميقة في نفسه ، اتسفت هذه المناجاة الحزينة مع استمرار الحروف الممدودة في عشر كلمات تشكل المقطع التالي :

واعصروها بأيديكم

وحبوا قنانيها رصوها

تتصل بغير الأنا ، فالماضى فى النموذج التالى يعود الضمير فيه إلى [هم] ، والأمر يعود الضمير فيه إلى [هى] :

- دخل الملوك دخلوا
- دخلوا دخلوا دخلوا - (ص ٤٩)
- أعطوها بكاء
- اسغفوها لكى تصبر على
- فإنى أمن فى التيه - (ص ٢١)

ونلاحظ فى السطر الأخير أنه بمجرد دخول ذات الشاعر انقلب زمن الفعل إلى المضارعة .

ب - الصورة الشعرية :

والصورة الشعرية هى نتيجة للتفاعل اللغوى . ويخلق قاسم تراكيب صورية تخص تجربته ، وتعبّر عن حساسية خاصة فى التعامل مع اللغة ، وفهم دقيق لمكاناتها . يستخدم الشاعر كلمة معرفة فى أول كل سطر هى بمثابة صورة جزئية ، فيوحد من خلال التعريف بـ (ال) بين الغيم والشجرة والرمال بوصفها أجزاء من الطبيعة من جهة ، والجرح بما هو ألم جسدى ونفسى من جهة أخرى ، فيمتزج الخارج بالداخل فى خضم الصورة الكلية :

الغيم يقرأ المطر
الشجرة تحاور الريح
الرمال يحزم البحر ويزنر السواحل
الجرح يصادق النصل بغثة
لكنه يفهم (ص ٩١)

ويواصل الشاعر تقديم وجهه الإبداعى الأكثر أهمية من خلال الصورة التفاعلية التى تهدم قوانين التركيب اللغوية التقليدية لتبنى فهمها الخاصوى لطبيعة الصورة التى تخلفها التجربة وتتبادل معها الفعلية ، فالصورة فى تجربة الشاعر ترتد جذورها الأولى إلى الواقعين الخارجى والنفسى ، ولكنها لا تحدد هذه الجذور والمعطيات بل تمنحها دلالات أكثر عمقا وشمولية فى سياق نمو العلاقات الفنية داخل النص .

أنفر من الدرس
وزرافة الوعظ
وأجأ . (ص ٢٨)

والسطر الثانى فى هذا المقطع يثير فىنا الانتباه إلى هاتين الكلمتين : الزرافة - الوعظ ؛ فقد فقدت كل منهما معناها المحدد القاموسى ، فهذه ليست الزرافة الحيوان ، وذلك ليس الوعظ النصيح ، والكلمتان خلقتا معنى جديداً ، لقد تمخضت كل كلمة بالأخرى ، الزرافة قد تعطى خباء الحيوان ، والزركشة الخارجية ، وسرعة الحركة الهوجاء الطائشة ، والوعظ يعطى التقنين ، والقوانين ، والتاريخ الجامد ، وامتزاج الكلمتين يعطى ذلك الاحساس العنيف بالرفض والمقاطعة .

وهتقوها طويلا
واصبروا عليها

اصبروا (ص ١٠٠)

وكذلك يزداد الشعور الحزين عمقا من خلال الحروف الممدودة فى قصيدة (تاريخ) ، التى تتكون من مجرد سطرين متتاليين ، فتمنحنا الكلمة الممدودة « كانوا » إحساسا بطول التاريخ وامتداده ، حيث نحول إلى مقبرة قديمة مقبضة ، تدفع الشاعر إلى أن يولول من خلال الواوين الممدودتين :

الذين كانوا
كانوا . (ص ٢٩)

أما من ناحية البنيان الصرفى ، والاشتقاق الحلقى الذى تفرزه التجربة ، فقد خاضت اللغة مغامرة وجدت نفسها مضطرة إليها . على أن خروج الشاعر المبدع على قوانين النحر والصرف لا يعنى أنه ينسلفها ، بل يعنى التخليق التدريجى منها . وعليها أن تراقب الأفعال الآتية : [دوزن الكون - ص ١٧] ، [نطل مرعوشة تنتفض ، وترهش - ص ٢٤] ، [يستسلم ويسار الطريق - ص ٣٣] ، [سنفضض القدم العارية بتراب الساء - ص ١٣٠] ، [هو الماء يشل بالسرر ضعضعت - ص ١٤٩] ، [يتضعضع وهم يشرعون القلب به - ص ٦٧] ، [وأوشك الوضوح أن يتفمض - ص ٦٧] ، [سكرت وتعتت - ص ٩٩] .

فالشاعر هنا يلجأ إلى إعادة ترتيب البناء الداخلى للكلمة ، ويلجأ إلى البعيد دون المألوف ، معبرا عن الميل إلى مزاج فى مغاير ، يفيد فى الوقت نفسه من التأثير الذى قد يحدث إيحاء صوتيا مليئا بالحركة ، من مثل « ترهش » ، « يشل » ، أو إيحاء بالضعف والتهدم الداخلى ، من مثل « يتضعضع » و « تعتت » .

كما يستخدم الشاعر الخاصة الإيحائية للفظ بحساسية دقيقة عندما يفيد من مفردات اللغة القرآنية فى قصيدة : « الدخول الملكى » ، أو مفردات من التراث العربى الإسلامى والصوفى ، أو يستخدم لغة شبيهة بسجع الكهان أو تراثيل « ساحرات شيكسبير » ، على نحو ما فى النموذج التالى ، جاعلا السيف حجبا تكمن فيه أسباب القوة والانهيار معا :

قلت للسيف
إيها المهيمن

سليل الخواضع والخواضع
مستبطن الخنوع والخوف والخذبة
خليل الخواارج والدواخل
مستنفر الوهول والصافئات
وارث الدم والسبايا
واهب الذبح والفتح - (ص ٦٩)

ويعمل الشاعر على تأكيد حضور الذات بقوة من خلال استخدام الضمير [أنا] من جهة ، ومن خلال استخدام الفعل المضارع من جهة أخرى .

ونلاحظ أنه إذا وردت أفعال تنتمى إلى الماضى والأمر فإن الضمائر

ونستطيع أن نتابع نموذجاً يعتمد على التفعيلة بشكل غير تام ، حيث تتخلل « فعولن » السطور فتتألف بعضها ، وتكتفى بجزء من بعضها الآخر ، فيمتزج المتقارب عندئذ بالنثر ؛ وهي تجربة تعد من أخص تجارب « شطايا » الموسيقية .

وفي المستوى الموسيقى الثاني نعرض لعدد من التجارب الموسيقية والصوتية التي تتخلل الكتابة النثرية ، التي تشكل معظم ديوان شطايا ، حيث يتم التخل تماماً عن النظام التفعيل ، ويكون الاعتماد على قيم موسيقية تنبع من الإيقاع الشامل للتجربة .

في هذا المستوى يمكن أن نعرف ظاهرة التكرار الصوتي ، الذي هو بمثابة إلحاح على القيمة الصوتية ، وتفجير مركيزات موسيقية جديدة . والتكرار في « شطايا » يعمل على تأكيد الجانب الغنائي في القصيدة الجديدة ؛ ذلك الجانب الذي لا نستطيع أن تلغيه تماماً ، كما أنها لا تستطيع أن تعتمد عليه كلية فيفقد لها شخصيتها وإضافتها المتميزة . فالجانب الغنائي إذن جزء من الصغرة العامة ، كما أن للتكرار مغزى آخر يخدم الرؤية الكلية للتجربة ، من حيث التعبير عن الرغبة في الامتلاك ، واحتواء أشياء العالم ، وإعادة العلاقة الحميمة بها ، والحضور القوي فيها .

في إحدى القصائد في بداية الديوان يكرر الشاعر كاف الملكية على النحو التالي :

فتلك القوافل التي

تألف الألفي لك

لك لك لك

لك (ص ١٤)

وفي إحدى القصائد التي ينتهي عندها الديوان يقول :

ويفتح نوافذ لي

لي

لي (ص ١٥٣)

(لك) هنا تساوى (لي) لولا أن الأولى كانت في قصيدة القناع تخاطب فارساً من التراث ، والثانية جاءت في قصيدة المناجاة الذاتية ؛ فالشاعر يبدأ الديوان بفتح ذلك القوس الامتلاكي ولا يغلقه إلا في نهاية الديوان ، بعد أن يكون الحيز الشعري قد أسهم في تأكيد فكرة الامتلاك من خلال عدة أساليب .

وفي قصيدة (ولوج - ص ٧١) يأخذ التكرار قيمته من كون القصيدة ومضة مكثفة تتكون من جملة متكررة ، في قلبها مساحة فارغة :

أملك الآن أن احتفى بالكتابة

أملك الآن أن أحتفى .

والفراغ الأبيض بين السطرين الشعريين هنا يمثل جزءاً أساسياً في بناء القصيدة . ونلاحظ أنه عند تكرار الجملة حذفت كلمة (بالكتابة) ليؤكد الشاعر معنى توسيع الامتلاك لمزيد من تكثيف الحالة التي بدأت بفرح الشاعر واكتشافه الإمكانية الإيجابية ، بإزاء

وهكذا تكون قدرة الشاعر على إيجاد التجانس والتفاعل الخلاق من خلال المتناقض والمتباين ، فيفضي بذلك إلى الطراوة ، ويعمل على إعادة إنتاج اللغة . عندئذ يمكننا أن نرى لونا لم نره عيوننا التي لا ترى سوى ألوان المنشور السبعة ، فيصير « الظلام الأبيض » (ص ١١٩) ، وكذلك يصبح هناك صليل للجسد (ص ٩٦) ، وغفوة للعشب (ص ١٥٧) . وهناك كذلك استخدام خاص لأدوات البلاغة التقليدية ؛ فإذا راقبنا أداة التشبيه « مثل » في النموذج التالي وجدنا أنها وضعت بين متناقضين وليس متشابهين ، على نحو يلغى قيمتها التشبيهية ، ويصنع من الطرفين المتناقضين نسجاً ذا طبيعة خاصة :

وأهرق صمى مثل ناقوس مجنون . (ص ٥٦) .

ج - الموسيقى :

والموسيقى في ديوان « شطايا » تتنوع في أشكال مختلفة ، بدءاً من اعتماد فكرة الوزن حتى الاندفاع الهارموني - إن صح التشبيه - موزعاً بطريقة محسوبة ، تصدر من داخل المتطلبات الجمالية للتجربة ، ومعانقا كل المستويات الأخرى ، وساعياً للكشف عن مغزى الارتباط بين رنين الإشارات الموسيقية والنشاط اللغوي بشكل عام .

وأول المستويات الموسيقية في « شطايا » هو اعتماد الوزن التفعيل . وأولى الملاحظات على التفعيلة هو أن القصائد والمقاطع الموزونة كلها تأتي في التفاعيل : « فعولن ، فاعلن ، متفاعلن » ، وهي الأقرب إلى النثر ، حيث تتيح حرية موسيقية ، وإيقاعات قريبة من إيقاعات الكلام العادي .

ونلاحظ هنا اختفاء تفعيلة مثل « مفاعيلن » الراقصة من الديوان كله . وهذا يبرهن على محاولة الشاعر أن يجاوز قيم التطريب ، والاهتزاز الموسيقي التقليدي . وكذلك تندرج تفعيلة « فاعلاتن » الممتدة ، التي تسمح بالتأمل الرومانسي والتطريب أيضاً . ومن بحر المتقارب وتفعيلته « فعولن » نجد قصيدة كاملة هي « الفخ » - (ص ١٤٩) . وقد ناسبها هذا البحر من باب مطابقتها للحركة في القصيدة ، التي تبدأ وتنتهي بمعنى التجديف . ولما كانت القصيدة كلها مجرد مقطع في القصيدة الكبيرة التي هي الديوان ، فقد كان الالتزام الصارم بالوزن فيها تنوعاً في النظام الموسيقي الشامل .

وكذلك هناك قصيدة قصيرة هي « زيون » (ص ٣٨) ، أتت في بحر المتدارك ، واستنفدت كل تفاعيله المحتملة (فاعلن ، فعلن ، فعولن .. الخ) . وقد استخدمت كل هذه التفاعيل منفصلة في قصائد كثيرة ، ولكنها اجتمعت هنا كلها في صورة مكثفة في قصيدة قصيرة ، على نحو جعلها ملمحاً مميزاً .

وآخر القصائد الثلاث الموزونة في البحور التقليدية هي قصيدة « إذا » - (ص ٧٢) ؛ وقد جاءت في شبه تفعيلة (متفاعلن) ، حيث هربت أجزاء كثيرة في القصيدة من صرامة البناء التفعيل .

أما ثلث المستويات الموسيقية فهو المستوى الذي تمتاز فيه الأوزان أو التفاعيل التقليدية على نحو يشكل موسيقية جديدة على الأذن العربية .

(الفاء) مع حروف المد واللين فى هذا المقطع نمنحنا الشعور بالامتداد ، ونصبح خلفية لصوت الرياح والتأمل والتجربة الطويلة .
ويمكننا أن نلاحظ - كذلك - انتشار حرفى (القاف والعين) فى النموذج التالى ، وهما يوحيان بفرغرة الفقايع البحرية كما لو كان الشاعر يريد أن يشيع جواً بحرياً ، مطوهاً الموسيقى الصوتية لخدمته :

لبدخل البحر فى الأروقة
أصغر من فرغرة القواقع
مخنوقة
حقى لكأنه لا يكفى قبعة (ص ١١٣)

كما أن التكرار قد يأخذ نظاماً تداخلياً على مدى قصيدة كاملة ، وفى قصيدة « اعتراضات القصيدة » - (ص ٣٩) نقراً :

لا أنا ذاكرة الناس
ولا غيمة تسكن الجبل
أنا المحو
المحو والتناسى
حيث ينفى هواى
هواى

ينفغو على صحوة الناس
أهفو
ولا أتذكر

وإذا جردنا القصيدة من الكلمات غير المكررة فيمكننا أن نلمح ترتيباً بنائياً خاصاً تنتظم فيه معطيات القصيدة :

لا النافية
المحو
المحو
هواى هواى
أهفو
أهفو

لا النافية

حيث يبرز نسق هندسى تجريى ، تبدأ القصيدة فيه وتنتهى بلا النافية ، التى تصنع إطاراً للقصيدة ، وتأخذ (هواى ، هواى) مكان القلب أو المركز من القصيدة ، يسبقها تكرار (المحو) ، ويليهما تكرار (أهفو) .

والقصيدة بذلك تصبح أشبه بالمخمس الزخرفى العربى فى لغة الفن التشكيل ، حيث يتمثل منطق الفن العربى التجريدى ، الذى تنتهى وحدته البنائية من حيث تبدأ . ووفقاً لهذا المنطق الهندسى أيضاً يتم توزيع أفعال الأمر فى مكان آخر بشكل دقيق ، فتأتى متراكبة بعضها فوق بعضها ، ويتلو كلاً منها متعلق . أما الفعلان الأول والأخير فيليهما فعلاً أمر إضافيان ، فتصبح المجموعة كلها أشبه بفاصلة موسيقية شديدة الانتظام ، أو نشيد داخل فى قلب التوزيع الأوركسترا لية . [انظر ص ١٠٠] :

الفراغ والهشيم والإحباط الذى يجسده الفراغ الأبيض ، ثم يتكرر البيت بعد حذف الكلمة الأخيرة منه ، لتتسع الرؤية .

إن ظاهرة تكرار كلمة بعينها تنتشر فى الديوان كله ، لتسهم فى حالة النجوى التى يبشها الشاعر من خلال قصائده ، كما أن هذا التكرار يمنح الكثير من ثراء الدلالة ، من حيث إن الكلمة المكررة تبدأ فى كل مرة فى الانحراف عن معناها لتؤدى دوراً جديداً فى خدمة المضمون الذى يريد الشاعر توصيله ، مثلما رأينا فى النموذج السابق ، عندما تكررت كلمة (أملك) ، فهى فى المرة الأولى كانت أقل دلالة ، وفى الثانية كانت أوسع ، ففى العبارة الأولى كان الاحتفاء مفصلاً على الكتابة ، فى حين أن احتفاءه فى العبارة الثانية كان شاملاً وكلية . ونستطيع متابعة المزيد من النماذج التى تتكرر فيها الكلمة ، بكل ما يملكه هذا التكرار من قيم موسيقية ودلالية :

● ليطلع الموسج باسفاً
باسفاً
باسفاً (ص ٨٧)

● يمزج صبر القواقع
بالرمل والرمل والرمل
الرمل فى السرج (ص ١٤١)

● ترنحت فى محرق ثم
جدفت

جدفت

جدفت

جدفت (ص ١٥١)

كما يقدم الشاعر تجارب أخرى يتم التركيز فيها على تكرار حرفين متجاورين ، على نحو يضمن على المستوى الصوتى تناغماً ذا طبيعة خاصة :

وللبندقية كمب يكتمل بالانكاه [ص ٥٤]

إن (التاء) فى آخر كلمة (للبندقية) ، مع (كاف) كلمة (كمب) ، يتكرران فى (يكتمل) وفى (الانكاه) . ونلاحظ قدرة هذين الحرفين على تجسيم صوت الطلقة من جهة ، كما أنها يلتحمان بالبناء الصوتى للمقطع كله .

ولعلنا نذكر بيتاً للشاعر العربى القديم ، جسد فيه جمال الربيع ، حين تحدث عن غناء الطيور فى شطرة مليئة بحرف الصاد ، الذى يحدث صوتاً يشبه الصفير ، فكان العناق بين المعنى الذى يريد أن يوصله الشاعر والصوت الذى يصدر عن الكلمات كما لو كانت هناك موسيقى تصويرية خلفية :

جاء الربيع بزهره المتسلل
والفصن يرفص من صفير البلبل
ولننظر إلى تكرار الفاء مع حروف مد مختلفة فى المقطع (ص ٦٠) :

أدخلت الحروف فى فوضاى

وفوضتها أمرى

وفاضت روح الحرف فى روحى

مساحة واسعة . لذا فهي تميل إلى المونولوج أكثر من ميلها إلى الديالوج . وينتشر ذلك الحس في القصائد متيحاً فرصاً للتوتر الدائري الذي يثرى النص ويعد ترتيب علاقة الشاعر بالواقع المحيط به ، من خلال شحنة التفاعل بين الأنا الصغيرة والأنا الكبيرة الجماعية . ولنتابع واحدة من الممارسات المونولوجية عن طريق استخدام فعل القول (قلت) :

● قلت أزواج الموج بالدخائر

لجأت إلى البحر

ولكنني وحيد على السواحل

والقوارب مفقودة

مرصودة للتجارة والخوف (ص ٣٤)

● قلت للسيف

أيها المهمين (ص ٦٩)

● قل عن الرؤية

عن وعدها (ص ٧٧)

● قلت بأصدقائي الذين في الاحتمال

البسوا أظافر الضبع

وهيئة الذئب

وتعالوا (ص ١٥٣) إلخ . .

كما قد نأخذ النجوى صيغة الاستفهام . فتبدو كما لو كانت تحدياً نبيلاً :

● من يقدر أن ينزل

قصيدة لا تنهزم ؟ (ص ٩٣)

● من يحاور

لغة الماء في وحشة المدينة ؟

من يحاور ؟ (ص ٤١)

● من يعدل الكون ويهندس الهجرة ؟ (ص ٦٠)

● من رأى بحراً ضيقاً مثل هذا ؟ (ص ١١٢)

● من يجمع الجنس المحايد فينا ؟ (ص ١٥٢)

● من لي ؟

من لي ؟

من لي ؟ (ص ١٥٥)

هـ - الأسلوب :

يغلب لدى الشاعر أسلوب رصد الأشياء ، واستخدام حروف المعطف على نحو تراكمي متكرر . وينطوي هذا على قيمة تأملية ، تولدت من المعاني الأساسية في تجربة الشاعر ، ومنها الرغبة في إعادة امتلاك الأشياء ، وإعادة تفريعها والإيجاء بذلك الثقل الذي يقع على كاهل الإنسان المعاصر ، مترسباً من مراحل التاريخ العربي المختلفة . وها هي ذي مائدته مفتوحة لكل القرى المنعردة ، التي حركت ذلك التاريخ ، فهو يريد أن يكون امتداداً واعياً لجذور الرفض العربي . يقول في قصيدة « عشاء المحبة » :

وعيثوا قنائها

وعثوها طويلاً

واصبروا عليها

واصبروا

كما يتكرر الشاعر طريقة جديدة في التقفية ، فنجد أن حركة الحرف الأخير نفسها تختلف ما بين الضم والكسر والسكون ، فيحدث لذلك نوع من التداخل المنقطع ، تداخل بتكرار الحرف ذاته وانقطاع بتغيير حركته . وهذا التوتر الذي ينتج عن هذه الحالة يكون متسقاً مع المعنى الذي يفضى إليه المضمون الشعري :

النوم

في النوم

تبكى في النوم

ما الذي جعل الطفلة تبكى

في النوم

ولا تحلم (ص ٣٨)

وحروف المد في التجربة الصوتية في ديوان « شظايا » لها شأن كبير . وفي قصيدة « تكوين » - (ص ٤٠) يحاول الشاعر بشكل ذكي أن يوازن بين قصر القصيدة الشديد - فهي تتكون من كلمتين - و الصوت الممتد الذي تطلقه حروف المد ، وكانت الحروف الممدودة هي الحل الأنسب لتلك المعادلة ، فالحرف الممدود هنا يخلق إيماء بالعمق ، وخصوصاً أن القصيدة تطمح إلى أن تقول الكثير من خلال كثافتها الشديدة ، فهي تعبر عن علاقة الرجل بالمرأة ، وعن علاقة المادى بالمعنوى ، وتعطى دلالات متعددة بين انحناء المعاناة ، والحنو رمز العطاء :

أنحنى

لأحنو

وفي مقطع آخر يلبس المد ثوب القافية ، فيحدث نوعاً من التداخل بين المسألين . والمد هنا - موسيقياً - هو أنسب شكل لإنهاء السطر الشعري ، لأنه يشيع حس المناجاة الذي تعاونت بقية المستويات الشعرية على خلقه .

أهيم بألمى

أحلم أن أكون شاعراً

أمزج العناصر وأزهرها

أناقضها ، أألفها

وأبني جسوراً مكتظة

لا لأحد فسحة عليها

يا ألى

متى أصير شاعراً ؟

متى ؟

د - التجربة :

وتجربة الشاعر في هذا الديوان تسعى لأن تتيح للحضور الذاتي

تعانق سمة مهمة من سمات الأدب الشعبى ، تتحول إلى قانون بنائى ، فنلاحظ تكرار الاسم المجرور باللام فى هذا المقطع :

لست للنشيد
لكن للشارد من عتمة القبيلة
للخيل وهى تحرن (ص ١٢٣)
وكذلك تكرار فعل الموت ومصدره :

كأن لم يطق الموت بلا موت
فمات (ص ١٢٧)
وأيضاً تكرار الفعل المضارع :
أفراسه تتدافع فى نشيج
تشج السواحل
وتقلع المراسى
أفراسه . (ص ١٤٠)
وكذلك :

بذاكرة الكلاب المخلصة
برهونة الوحول
وسياسة الثعالب (ص ١٥٤)
وهنا يتكرر فعل الأمر ثلاث مرات :
فاسترجمى وأرجمى
واستعيدى عنصر المذابحة . (ص ١٦٣)

كما أن هناك قصيدة هى قصيدة « الرمح » تتكون من مقطعين ، كل منهما يتشكل فى تركيبة ثلاثية :

برته الأيام
نحيل رهيف مشحوذ (أ)
انظروا إلى هذا النصل
كم هو بأسل بارق (ب)
ويتنظر

والشكل الخارجى للقصيدة فى ديوان « شظايا » ينقسم عموماً إلى ثلاثة أنواع :
أولاً القصيدة المتوسطة الطول ، وثانياً القصيدة القصيرة ، وثالثاً القصيدة الشديدة القصر (المومضة) ، وهى تجربة جديدة فى إنتاج قاسم كله ، حيث تتكون القصيدة من سطرين أو ثلاثة .
وتجربة القصيدة المومضة تلك ، أو (الميكرو قصيدة) كما سماها ناقد قبلاً ، هى قصيدة قليلة الانتشار فى الإنتاج الشعرى العربى بعامة . ولعل أدونيس هو أشهر من كتبها . وهى قصيدة جديدة على الأذن العربية التقليدية ، التى لا تطرب إلا للتناغمات الصوتية الممتدة

..... لعابرى السبيل
للمصاليك والزنج والخوارج والدراويش
والمصوص
والمتصوفة والقرامطة والقراصنة (ص ٧٣)

وهو كذلك يرى فى السيف احتمالاته ومعانيه المتعددة ، التى أسهمت بأدوار متناقضة فى صنع الحياة العربية ، فيخاطب السيف (المهيمن) بأنه :

سليل الخواضع والخواشع
مستطن الخنوع والخوف والخذعية
خليل الخوارج والدواخل
مستنفر الوحول والصفائنات
وارث الدم والسيابا
واهب الدبح والفتح . (ص ٦٩)

غير أن الأسلوب الشائع لهذا الرصد يعتمد على استخدام ثلاث مفردات متتالية ، أو ثلاثة معطيات متتالية ، وهو أسلوب مستفيض فى كثير من قصائد الديوان :

- معنى الماء والنبات والآيات . (ص ٦٤)
- تحسوا الصارية والطقس والمناخ . (ص ٩٦)
- ولها نخل وخيول وزعفران . (ص ١٠١)
- والشمر أجنحة وأفق وحنين . (ص ١٠٢)
- ويهديك خواتم وأختاماً وخوذاً . (ص ١٠٥)
- للحروف ضد القواميس والنحو والصرف . (ص ١٢٤)
- وحدنا الخشبة والخرقة والخرافة . (ص ١٣١)
- بوسمهم أن يمنعوا القهوة والنوافذ والدفاتر . (ص ١٤٧)
- بوسمهم أن يسبحوا الأشجار والنهر والأساطير . (ص ١٤٧)
- يبحث عن سرير وعن قهوة وسيف لا يعرف الوهن . (ص ١٣٧)
- أدخل أدراج الرياح والأهنية والسعال الصديق . (ص ١٣٩)

ومن وراء ذلك الأسلوب نستشعر مزاجاً عدة ، منها ما هو بنائى ، ومنها ما هو موسيقى يلفتنا إلى الإيقاع ، كما يحدث فى بداية المسرحية التقليدية عندما نستمع إلى ثلاث طرقات ، ومنها ما هو معنوى ، إذ يظل المعطوف والمعطوف عليه فى حالة قلقه يحسمها المتنصر الثالث المعطوف أيضاً .

وقد وصف علماء الأدب الشعبى هذه الظاهرة وفسروها ، حيث احتفت بها الأساطير القديمة والمعتقدات الشعبية . فعمر الإنسان (ولادة - حياة - موت) . ويقولون فى المثل الشعبى (الثالثة ثابتة) . وبطل الحكاية الشعبية فى ممارسته لطقس الخروج بخير بين ثلاث طرق ، وهكذا . وهذه الثلاثية المنتشرة فى أساليب قاسم التعبيرية التى

وهناك أسلوب آخر يتمثل في قصيدة الرمضة هو المناجاة الغائية القصيرة ، حيث يتحدث الشاعر عن نفسه الغارقة في نيه العالم ، وعن اغترابه الذي هو انعكاس لاغتراب عام في مجتمع عرب مقهور ، ثم يجعل من الحلم أدواته الإيجابية :

تقول قصيدة « العاشق » - (ص ٦٦) :

أنا ولد تاه

وأخوان هواي

ولأجد في نية الحضور .

وتقول قصيدة من سيرة الألف المألوف - (ص ٤٦) .

بدأت

وحيداً

ولم أزل .

وكذلك قصيدة « فصل الحلم » - (ص ٧٩) :

أيها المستحيل الرابع

ارفق بي

وتحقق .

أما الأسلوب الأخير فيعتمد على الصيغة الإخبارية ، التي تدعى البساطة ، مخفية أبعادها العميقة . نجبرنا الشاعر في بساطة أنه رأى الأخضر يغزو الجبل ويناوشه ، فإذا حياة كاملة تناوش الموت ؛ وهامو نجبرنا بأن الأطفال عندما نظروا إلى وطنهم أصابهم الفزع ؛ فهنا طفولة تخاف وطنها وتغترب عنه :

قصيدة « إغواء » - (ص ٥٣)

رأيت الأخضر يغلب الجبل

وينغويه .

وتقول قصيدة « الخريطة » - (ص ٩٥)

ينظر الأطفال إلى الوطن العربي

فيهلمون .

وقصائد الرمضة كثيرة في الديوان ، وقد تم توزيعها بين القصائد على نحو أكسب المجموع الشعري تنوعاً وتكاملاً . وفي داخل هذا التقسيم كذلك توزعت خمس قصائد أخرى سميت بالمحاولات ؛ وكلها - منذ المحاولة الأولى حتى الخامسة - تعبير عن مكابدة الشاعر عملية الكتابة ذاتها ، ومعاناته السطح الأبيض للورقة . يقول في المحاولة الخامسة (ص ٨٦) :

الورقة البيضاء

سيدة الكلام

وعبدة القراءة

بيضاء بعد الكتابة

وتظل بيضاء .

والتساوية الأطوال ، في حين تتسق القصيدة الرامضة تلك مع روح التكثيف والمفاجأة والدهشة ، التي تتسم بها الحداثة الشعرية . وتسلك قصيدة الرمضة عند قاسم حداد خمسة مسالك :

١ - التكرار . ٢ - التضاد . ٣ - التساؤل . ٤ - المونولوج القصير أو المناجاة الذاتية قصيرة المدى . ٥ - الصيغة الإخبارية .

والأسلوب الأول (التكرار) يتضمن معنى الإلحاح والتثبث ؛ منها هي ذى النبوة تتكرر ، والتاريخ يطرح قانونه ؛ والشاعر بإزاء كل الإحباطات يمتلك ما يحتفى به ، ويدفعه إلى الاستمرار :

يقول في قصيدة « المسيح الثان بعد الميلاد » (ص ٣)

● أيضاً

ساموت أيضاً .

● أما قصيدة « تاريخ » - (ص ٢٩) فنقول :

الذين كانوا

كانوا .

● وقصيدة « ولوج » - (ص ٧١) نقول :

أملك الآن أن أحتفى بالكتابة

أملك الآن أن أحتفى .

والأسلوب الثان في قصيدة الرمضة هو التضاد ، بما يشيعه من مفارقات وسخرية ؛ فالضحك والموت سيان ؛ وهام أولاء المفرغون سوى من القوالب يشعلون معاركهم المزيفة ، إلخ :

نقول قصيدة « الفرح الأول » - (ص ٦٣) :

ضحك

لأنه مات

وتقول قصيدة « لغة » - (ص ٧٦) :

فعل ناقص

ونحاة الكوفة

يستبسلون .

أما التساؤل بوصفه أسلوباً ثالثاً فهو وسيلة تدفع بالتلقى إلى الاشتراك في القصيدة ، وإعادة التفكير بإزاء ما يحيط بنا من إجابات جاهزة مستقرة . والشاعر يتساءل عن موضع قدمه في هذه الأرض الرجراجة التي لا تمنحه شبراً ؛ فهي مغلقة في وجهه مثل إهة الحب التي رفضت أن تمنح الشاعر البابيل القديم خصوصيتها . وكذلك يتساءل الشاعر في قصيدته التي هي أنبل ما يملكه في مواجهة واقع مغلق .

نقول قصيدة « تكوين » - (ص ٨٤) .

رجراجة هذه الأرض

أين أضع قدمي ؟

وقصيدة « قصيدة » - (ص ٩٣) (ص ٩٣)

من يقدر أن ينازل

قصيدة لا تنهزم ؟

وجودهم ، فالشاعر الذي يضيف إلى مسيرة الإبداع هو الذي يستطيع أن يتعلم من كل ما هو مضيء في تراثه ، ويستطيع في الوقت نفسه أن يجاوز سلبياته ومعطياته ، التي أدت دورها ، ولم تعد قادرة على أن تتوهج مرة أخرى .

ونحربنا الشاعرين على عبد الله خليفة وقاسم حداد ، قد حققنا تلك المعادلة في اقتدار حقيقى ، الأولى تعالج غنائية القصيدة العربية بإثرائها من خلال حوار بين عدة مستويات رئيسية ، والثانية تطرح مشروها شعرياً مختلف جذرياً عن النمط الشعري التقليدى ، دون أن تتخلل عن التراث ، وعن روح البحث الدائم عن أواصر الصلة مع ما ينبغى أن يستمر ، وأن يسهم في السعى نحو خلق رؤية شعرية عربية جديدة .

إن التحدى الذى تخوضه التجربة الشعرية في البحرين ليتماثل مع التجربة الشعرية العربية كلها ، في توجهاتها الرئيسية على الأقل ، من حيث إن الواقع الاجتماعى الذى يتغير باتساع وسرعة إيقاع سبفرز حاجات إنسانية مطردة النمو .

وفي الوقت الذى تطرح فيه مشاريع فكرية واقتصادية وسياسية على كل المستويات ، ينبغى أن يبادر المبدعون والشعراء إلى طرح مشاريعهم الشعرية الجديدة ، تلك المشاريع التى أحادت النظر بقوة إلى خصوصية الفن الشعري في إطار علاقته بالواقع الاجتماعى الذى أفرزه ، والذي دفع به إلى طريق التفاعل والإضافة .

كما أن التطور الصحيح يفرض على المبدعين أن ينتهبوا إلى الماضى ، وأن يوجهوه ، لا أن يسمحوا له بأن ينفى خصوصية

المصادر

أولاً : دواوين الشعر :

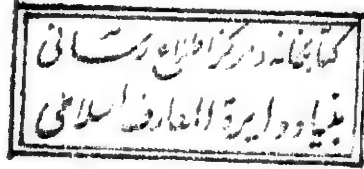
- ١ - ديوان وإضاءة لذاكرة الوطن - على عبد الله خليفة ، دار الغد ، البحرين سبتمبر ١٩٧٧ .
- ٢ - ديوان « شظايا » - قاسم حداد ، دار الفارابي - بيروت ١٩٨٣ .
- ٣ - دواوين قاسم حداد الأولى : « البشارة » ١٩٧٠ ، « خروج رأس الحسين من المدن الخائنة » ١٩٧٢ ، « الدم الثانى » ١٩٧٥ ، « قلب الحب » ١٩٨٠ ، « القيامة » ١٩٨٠ ، « انتهاءات » ١٩٨٢ .

ثانياً : الدراسات الخاصة بالشعر البحرى :

- ١ - ما قالته النخلة للبحر - دراسة عن الشعر المعاصر في البحرين - علوى الهاشمى ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨١ .
- ٢ - القصة القصيرة في الخليج العربى ، إبراهيم عبد الله علوم ، (٤٧) منشورات مركز دراسات الخليج العربى ، البصرة ، العراق ١٩٨١ .
- ٣ - نحو رؤية جديدة لتاريخ الثقافة في البحرين - مقالة - على عبد الله خليفة ، جريدة الأصواء البحرينية ١٨ فبراير ١٩٨٤ .

نماذج للمرأة

في الفعل الشعري المعاصر



عبد الله الغذامي

حنتت إلى رياً ونفسك بأعدت مزارك من رياً وشعباكما معا

رويت لعدد من الشعراء ، وذلك لتقارب مستوى الأداء الشعري فيها مع مستويات هؤلاء الشعراء الذين يوحد بينهم الجنس الشعري الذي شهروا به . ولئن نعجب اليوم من نجاس الأداء الشعري في القصائد الحديثة إذ إن جنسها الشعري الواحد يدفعها نحو حس فني يتماثل مع بعضه لأنها (لغة فنية قائمة فوق الخصوصيات) ، كما يقول بروكلمان مع تغيير كلمة لهجات إلى خصوصيات . وفي الشعر العامي نجد أن هذا النوع من الشعر يكاد يكون نوعاً واحداً ، ما بين النبطي في نجد والخليج والحميري في الحجاز واليمن ، على الرغم من اختلاف اللهجات المحلية . وهذا برهان يؤكد ما نقوله عن جماعية لغة الشعر ، ومن ثم كونها العلامة على أصحابها فيما يصرحون به وفيما يسلطون . ولذا وصف الله الشعراء بصفات منها أنهم (يقولون مالا يفعلون)^(١) . وكان في ذلك إشارة إلى أن شعرهم ليس دليلاً عليهم بأنفسهم بما هم أفراد ، ولكنه أشمل من ذلك بما أنه قول لا يختص بالشعور أو بالفرد وإنما هو يشمل اللا شعور وينم عن الجماعة فهو ليس (فعلاً) للفرد ولكنه - لحسب - قول للفرد ؛ ولذا نسبت الآية للشعراء القول ونفت عنهم الفعل ، لأن الشعر قول جرى على ألسنتهم ، أما ما فيه من فعل فهو ناتج عن موروثهم الجمعي ومتجه إلى جماعتهم صاحبة ذلك اللسان .

ومن هنا فإننا إذا ما أردنا سير جماعة من الناس فإن طريقنا الوحيد إليهم هو لغتهم الأدبية (والشعرية خاصة) ، وإذا ما قمنا بتشريح نماذج من خطابهم الشعري فإننا سنكشف بذلك جوانب من الحركات الخفية لمشاعرهم ، وهي مشاعر قد تخفى في الاستعمال العادي للغة ، لكنها تبرز في لغة الشعر ، لما لهذه اللغة من سمات فنية راقية تسلط على الفرد فتلغي خصوصيته ، وترقى به إلى جماعية شاملة توحيده مع الآخرين وتجعله ناطقاً باسمهم ، يقول عنهم مثلاً يقول لهم . وهو إذ يصنع القول فإن الجماعة تصنع الفعل ؛ ومن هنا فالشعراء (يقولون

١ - يؤكد بروكلمان^(١) جماعية اللغة الشعرية في الجاهلية من حيث إنها لغة تسمو فوق كل اللهجات في حين أنها تتغذى من جميع اللهجات ، وينقل عن سودر بلوم قوله إن مثل هذه اللغة الفنية (توجد أيضاً عند شعوب أقل مرتبة في الثقافة) . وبروكلمان يقول كلامه هذا في صدد تفنيد رأى من يتوهم أن يكون الرواة والأدباء قد اخترعوا الشعر الجاهلي ، بحجة أن ذلك الشعر جاء خلوا من تنوع اللهجات ، وأنه ذو مستوى فني مغارق لتعدد اللهجات ، وهذا وهم يرد به بروكلمان بمقولته هذه عن جماعية اللغة الشعرية ، وتساميها عن لغة (الاستعمال العام) على نحو ينتج عنه لغة فنية راقية يتوحد في التفاعل معها الشعراء كافة مهما كانت أصولهم القبلية أو مصادرهم الجغرافية ، وهم بذلك يجاوزون حدود القبيلة والمتجمع لمؤسسوا لغة قومية واحدة من خلال القصيدة . والذي يعنيها - هنا - من هذه المسألة هو ما يقضى إليه مفهوم جماعية اللغة الأدبية من كونها العلامة الحقيقية (والوحيدة أيضاً) على الجنس الجمعي لهذه المجموعة البشرية المتفاعلة مع هذه اللغة . أي أن لغة الشعر بعد تساميها على الخصوصيات الموقية والجغرافية قد أصبحت أداة لقياس الحس الشامل لأصحابها ، لا من حيث هم أفراد ، ولكن من حيث هم جماعة ذات رصيد حضاري محسوس وآخر غير محسوس ، ومن هنا فإن الشعر هو نجل للأشعور الجمعي بمقدار ما هو تجسيد لعالم الإنسان الشعوري ، ومن هنا يكون الشعر نقطة الالتقاء بين هذين العالمين للأشعور والشعور ، كما أنه نقطة الالتقاء بين الفرد والجماعة بحيث تذوب الفوارق وتتلاشى الخصوصيات لتحل (الجماعية) وتكون سمة للشعر بما إنه لغة التماسي والتوحد . وإن ما هو ملموس من قيام كل جنس شعري على مستوى فني واحد يجمع بين كافة شعراء ذلك الجنس هو دليل حاسم على ما نذهب إليه من جماعية لغة الشعر في مقابل خصوصيتها . والأمثلة على ذلك كثيرة منها ما لمسه بروكلمان من توحد لغة الشعر الجاهلي ، ومنها ما نراه من تقارب لغة الشعر العذري حتى إن قصيدة مثل قصيدة^(٢) :

هذه هي الدلالات الصريحة للمثلين ولن نغفل عن دلالات أخرى أبعد غوراً من تلك ، وهي أن هذين المثلين مازالا حين حل السنة الناس حتى يومنا هذا . وأحدهما هو من أمثال قبيلة هذيل : وهي قبيلة حفظت مكانها منذ الجاهلية الأولى حتى اليوم ، وهو الموقع القائم ما بين خطي عرض ٢٠° و ٢٥° شمالاً^(٩) ، في الطريق ما بين مكة المكرمة والطائف حل تخوم ذي المجاز ووادي نعمان ونخلة ، غير بعيد عن سوق عكاظ^(١٠) . فهي قبيلة لازمت مكانها ، وملازمة المكان علامة حل ملازمة التقاليد والاحتفاظ بالوروث . ومن هنا تأتي أهمية العلاقة ما بين القبيلة الراسخة وهذا المثل المنطوق الذي يمد تقليد (الواد) من الجاهلية إلى اليوم ، ليس من باب الفعل الممارس ولكن من وجهة الإحساس المخبوء .

وما الأمثال إلا علامة حل ما في اللاشعور الجمعي من أحاسيس مطمورة . وترد يد المثل حل الألسنة دليل حل هذه الرغبة التي تخجل من الظهور المعلن ولكنها تتسلل عبر الكلمات لتفرض بكونها ، وإن بالقول دون الفعل كحال الشعراء الذين (يقولون ما لا يفعلون) . والمثل لذلك صورة للحس الجماعي ، ويكفي أنه قول بلا مؤلف ، وإنما مؤلفه قائلوه مثلما أنهم هم مغلدوه ، لما فيه من تحقيق لرغبتهم المكبوتة ، مما يجعل الواد موقفاً للرجل من المرأة حل أنها عورة لا يستترها إلا الزوج الذي يسماه المثل (ستر) ، وإلا فليس لها إلا القبر .

وهذا الموقف هو اجترار للموقف الجاهل القديم من المرأة التي نظر إليها الجاهليون (نظرتهم إلى الشيطان) ووصفوها بالكيد (وعدت المرأة كاحية في المكر) وسخروا من عقلها ، ولهذا قالوا (إن من الحق الأخذ برأى المرأة . فكانوا إذا أرادوا ضرب المثل بضعف رأى وخطئه قالوا عنه : « رأى النساء » و « رأى نساء » وقالوا : شاوروهن وخالفوهن^(١١) .

ومن الأشياء الدالة ماورد عن المرأة من كنيات أوردها جواد حل منها : العتبة والنعل والقارورة والبيت والدمية والغل والقيد والريحانة والقوصرة والشاة والنعمة .

وهذه الكنى تتم عن صفات منها الإنجاب والعطاء ، مثل الشاة والنعمة والقوصرة (بمعنى وهاء التمر ، وكنائبة عن المرأة - القاموس) .

ومنها المتعة مثل الدمية والريحانة . ومنها الوطاء مثل العتبة والنعل . ومنها سهولة الكسر مثل القارورة . ومنها الحفظ مثل البيت والمقصورة (بمعنى المنعة في بيت لا تتركه للعمل) . ومنها القيد مثل القيد والغلي (بالضم بمعنى واحد الأخلال ، ومنه قيل للمرأة السيسة الخلق خل قمل^(١٢) .

وهذه صفات تحدد المرأة حل أنها (شيء) يستخدمه الرجل ، إما للإنجاب أو للمتعة أو للحفظ . ولذا صارت المرأة في الموقع الضعيف ، وصارت الأنوثة علامة ضعف وذلة ، ولذا قال أبو النجم العجل^(١٣) :

إن وكل شاعر من البشر
شيطانه أنثى وشيطان ذكر
فاخراً بالذكر ، متعالياً ، بها في مقابل ضعة الأنوثة وصغارها مما يفضي بها إلى الاستتار كما يقول في الشطر التالي لذلك :

ما لا يفعلون) . وسوف نسعى في هذا البحث إلى سبر نموذج المرأة في الفعل الشعري ، حل أساس أن ما نصل إليه من نماذج هي في حقيقتها تجليات للتصور الباطن لدى أصحاب هذا الموروث الشعري . وقبل الخوض في ذلك سنقف قليلاً عند لوحة المرأة في الموروث العربي .

٢ - صورة المرأة في الذهن العربي

٢ - ١ صورة الموت

من الأمثال الحية في الجزيرة العربية مثل يقول : (البنت مالهـا إلا الستر أو القبر) والمراد بالستر الزوج . . . ويشرح عبد الكريم الجوهيمان هذا المثل بقوله (إن البنت لأبد لها من أحد أمرين إما أن تزوجها وتستترها وتستتر نفسها . . وإما أن تدفنها وهي حية في التراب . وهذا ستر عورتها الستر الأبدى^(١٤) . ويتجاسن هذا المثل مع آخر مطابق له يقول : (البنت للجوز ولألفقوز) ومعنى هذا أن البنت للزوج أو لكثير الرمال . وهذا المثل الأخير من الأمثال الحية لدى قبيلة هذيل^(١٥) .

وهذان المثلان يكشفان المكنون النفسي عند الرجل عن المرأة ومقابلة المثلين مع بعضها توضح ذلك :

البنت	للجوز	ولأ	للفقوز
البنت	مالها إلا الستر	أو	القبر

وعناصر المثلين الأساسية ثلاثة هي :

أ - البنت ، وهذا يعني أن المثل حكاية حل لسان الأب أو من يقوم مقامه ، أي : ولي الأمر . ومن هنا تصبح المرأة شيئاً مملوكاً أو عهدة مصونة إلى حين يجيء من يتكفل بها وهو العنصر الثاني .

ب - الزوج وهو ما عبر عنه المثل الهذلي بالجوز وعبر عنه المثل النجدى بالستر ، وتعبير الستر هنا يدل بوضوح حل أن المرأة عورة راهنة ، وتظل كذلك حتى يأتيتها الزوج ليغطي هذه العورة ، فإن لم يحدث ذلك فليس سوى حل واحد هو المنصر الثالث .

ج - القوز وهو حل حسب القاموس المحيط : المستدير من الرمل والكثير المشرف (= العالي) ، وله صفات تجعله ذا علاقة شبيهة مع المرأة ، منها ما ذكره لسان العرب من أن (القوز من الرمل : صغير مستدير تشبه به أرداف النساء) ومنه قول الشاعر :

وردفها كالقوز بين القوزين^(١٦) .

وله سمات جمالية لأنه (منعطف من الرمل فيكون مثل الهلال ، وهو ينبت نباتاً كثيراً^(١٧) . فهو إذن صغير ومستدير ويشبه الهلال ، مثلما أن البنت قبل الزواج صغيرة وتشبه الهلال ، فهي تشبه القوز وهو يشبهها . كما أن القوز ينبت نباتاً كثيراً والمرأة تسمو بكثرة الإنجاب ويقال لها عندئذ منجبة ومنجاب (ولم تكن العرب تعد منجبة من لها أقل من ثلاثة بنين أشراف^(١٨) .

وهكذا يصبح (القوز) قدراً ينتظر البنت ويتشكل لها حسياً ومعنوياً ليكون قبراً لها فيحتويها ويتضمنها من داخله ، بعد أن شابهها وشابته في شكلها الخارجي ، ولن تسلم البنت من هذا المأل إلا إذا سترها الزوج وحماها من الدفن حية .

فما رآن شاهر إلا استتر

وهذا يجعل الستر والتستر فرضاً من المذكورة على الأنوثة .

٢ - ٢ صورة الحياة :

تلك كانت صورة المرأة في وجهها المرعب ، الذي هو صادر عن كونها (بنتاً) للرجل ، ولقد لاحظنا أن المثلين المذكورين كانا ينصان على (البنت) وليس على المرأة . أي أن مصدر الرعب الأنثوي هو من كونها بنتاً وبذا تكون موضعاً للكراهية أو للغيرة ولا يهدى روع الرجل الجاهل من ذلك إلا الوأد بأن يدفعها حية بما أنها عورة لابد أن تستر . ويبدو أن الوأد لا يقتصر على البنات الصغيرات ، وإنما تمتد إمكانية حدوثه إلى ما بعد سن البلوغ على حسب دلالة المثلين المذكورين أعلاه ، حيث إنها جعلوا الوأد بعد فوات فرصة الزواج (الستر) .

ولكن الصورة تتغير فيها لو صارت المرأة ليست (بنتاً) ، أي أن نوع العلاقة بين الطرفين هو حكم الرؤية وضابطها ، فالمرأة التي ليست من عمارم الرجل تصبح مصدراً لنوع مختلف من النظر قد يبلغ حداً كبيراً من التقديس ، كأن تكون إلهة يعبدها الرجل ويدل بين يديها مثل الأصنام الثلاثة الملاة والعزى ومناة التي عبدتها قبيلة هذيل^(١٤) صاحبة المثل . وقد تصل المرأة عند العرب إلى منزلة قيادة سامية كأن تكون ملكة مثل الزباء وبلقيس ، أو تكون مصدراً حياً للبهجة الإنسانية الصافية مثل نساء العرب المشهورات بما منحنه للرجل من حب خالده ومنهن هبله وهزرة وثينة وليل . ولقد جسد الشاعر المهذلي أبو ذؤيب صورة هذه المرأة في بيت شعري بالغ الصديق يقول فيه^(١٥) :

وأصبحت أمشي في ديار كأنها
خلاف ديار الكاهلية حور

ومن معاني (العور) هنا انكشاف الستر ، فالأرض تصبح عورة لغياب المرأة عنها ، وبذا تكون المرأة هي الستر للأرض . وكان أبا ذؤيب يرد للأنثى قيمتها في الحياة إذ جعلها ضرورة للأرض لتكون هذه الأرض كاملة البصر ومجلمة بالستر ، فإذا غابت المرأة تصبح الديار عوراً أي مكشوفة العورة وفاسدة وقبيحة ومشطورة للنظر^(١٦) . ولكن هذه الصورة لم تقو على مسح صورة الموهودة بالرغم من جمال هذه الصورة وصدقها ، وبالرغم من هذيلية الشاعر الذي لم يمنع عشيرته من تورات شعار الوأد من خلال مثاليها الراسخ في عرفها وفي وجدانها العام ، ولم يقو هذا البيت على قلب المعادلة من كون الأرض ستراً للمرأة إلى كون المرأة هي الستر للأرض .

وهنا نلمس صورة المرأة في ذهن الإنسان العربي ما بين الموهودة إلى المعبودة والملكة المطاعة والإنسانة واهبة النماء للأرض ، وكل ذلك نلمسه من قبيلة واحدة هي قبيلة هذيل كنموذج للتصور العربي (القبلي) من المرأة . ورسوخ هذه الصور مرعبن بثبات التقليد الذي سائر رسوخ هذه القبيلة في مكانها ، وخلود الرغبة اللاشعورية في الخلاص من الأنثى ، كما يدل على ذلك ما يتردد من أمثلة سار توارثتها على الألسنة ، وهي تمثل هذه الرغبة المبطنة في الخلاص من البنت إما بالستر أو القبر . وبإزاء ذلك يقوم الشعر العربي ليضع من المرأة مادة للقول الشعري مما يجعل المرأة ذات دلالة مزدوجة ، فهي حيناً عورة

يجب سترها ، وهي حيناً القداسة والجلال والإلهام . وصورة المرأة/ العورة هي الخلفية اللاشعورية ، ولا تتكشف هذه الصورة إلا في الخطاب البالغ الجماعية كالأمثال ، بينما تبرز الصور الأخرى في الفعل الإنساني (المعاشي) مما يعني أن (الوأد) ليس ممارسة فعلية ولكنه رغبة لا شعورية فقط ، أي من جنس القول دون الفعل . ولكن المرأة تظل في ذلك كله (شيئاً) منفصلاً عن الرجل في كلتا الحالتين ، حالة الصورة وحالة الموهدة . أو هي (موضوع) للرجل يتداوله إقبالاً أو عزوفاً على حسب حال علاقته مع هذا (الشيء) أو (الموضوع) . ولسوف نسمى هذه الدراسة إلى سير ثلاثة نماذج شعرية معاصرة نلرى فيها كيف يتحرك نموذج المرأة من فوق هذه الخطية الذهنية عنها . ولكن قبل الشروع في ذلك لا بد لي أن أشير إلى أن ما تم عرضه هنا من صورة المرأة ليس أمراً خاصاً بالعرب دون سائر الأمم ، ولقد أشار جواد علي^(١٧) إلى هذه المسألة ، كما أن هذا الأمر فيها يبدو قد ظل مستقحلاً في التفكير البشري حتى لدى النساء أنفسهن . ولقد نشر أخيراً أن النساء في الصين والهند وكوريا يسارعن إلى إجهاض أطفالهن إذا علمن أن ما في بطونهن إنثى ، وهذه هي الموهودة في القرن العشرين^(١٨) ، وكان التاريخ يكرر نفسه ، حيث نجد الهند تخضع بأكملها لسيادة امرأة كما تعبد المرأة ، وفي الوقت نفسه تقوم بوأدها - وكان المرأة مازالت موضوعاً أبدياً للنظر . ولذا فإن سير التصور الشعري من خلال نموذج المرأة فيها سيكشف لنا تحولات الدلالة الشعرية/ الإنسانية للنص نفسه وللنموذج معه ، ولقد اخترت لذلك أمثلة أراها ذات مدلول نمطي ، فأولها هو نص لشاعر خالص العربية لغة وحسا ، والثاني نص روماني يحمل مفارقة جذرية عن سالفه ، أما الثالث فهو نص حديث (حديثي) يفتح أفاقاً جديداً لنفسه ولما يفيض إليه من دلالات . وسنعرض لذلك كله في الفقرات التالية .

٣ - نماذج المرأة في الفعل الشعري

٣ - ١ المرأة/ الموت

يأتى الموت ، في قصيدة (قولاً لذات اللمى) لحسين سرحان ، ليكون محور الفعل الشعري ، من حيث إنه حدث جوهري تخففت عنه القصيدة ، ولنقرأ أبيات الموت^(١٩) :

ما كان أحلاك لو لم ينطمس أثر
منك الغداة ولو لم ينطق بصبر
سكنت في القرب بينا ما نحل له
حري ولا يستنزى نجه مصطبر
لقد سبقك فهلاً يستريح ثرى
وهل يكفكف من غلوائه حجر

في هذه الأبيات تسكن (ذات اللمى) في (التراب) وتجعل ذلك بيتاً لها ، وينص الشاعر هنا على كلمة (سكنت) وكلمة (بيت) ، وفي ذلك تجسيد لحادثة (الوأد) من حيث إن الوأد هو دفن الفتاة حية . وعبارات (سكنت) و (بيت) تقتضى حياة الفاعل ، فكان ذات اللمى قد لاقت مصيرها موهودة ، وتحولت من السكنى فوق الأرض إلى السكنى داخلها حيث احتواها التراب الذي هو معادل

مناداتها مباشرة : (يا ذات عينين ... إلخ) ، ثم حاول الدخول معها في مساواة تحمل الملامة :

ماذا يسرك من خدن على رمق
شلو تبلى منه الناب والظفر

وهذه كلها محاولات استحياء واستنطاق للصامت المطرق ، حاولها الشاعر لإحضار محبته إلى النص ، ولكن تركيب القصيدة الأساسي لا يسمح للشاعر بهذا المتغنى ، بل يبادره صوتيم القصيدة في الأبيات ١٨/١٧/١٦ ليوقف نداه ، ويكسر خطاب الحضور بخطاب الموت والغياب ، ويقف الزمن عند (الغداة) ليطمس آخر أمل للحضور :

ما كان أحلاك لو لم ينطمس أثر
منك الغداة ولو لم ينطبق بصر

ينطمس الأثر وينطبق البصر ، فتكون الأرض العواء ، الأرض البياب التي مر بها أبو ذؤيب الهذلي بعد رحيل صاحبه - كما ذكرنا أعلاه - يمر بها حسين سرحان الآن سائراً إثر سلفه ما دامت المرأة في حال (الغياب) ، بعيدة عن الفعل أو صناعة الفعل ، تسكن التراب (القوز) ولا تقوى على إجابة النداء أو سماع الخطاب مباشرة مما جعل الرجل يرسل القول نحوها عبر وساطة : قولاً لذات اللمي .

ومع السمات الثلاث هذه نجد سمة رابعة لامرأة هذه النص : وهي ما نستنبطه من قوله : ذات اللمي / وذات عينين / وذات خدين . وهي الصفات الوحيدة الواردة عن المرأة هنا . ونلاحظ في هذا الوصف أن استخدام كلمة (ذات) يدخل المرأة في عالم الإبهام ، لأن هذه الإشارة من المهمات التي تقع على كل شيء من حيوان أو نبات أو جاد ، كما أنها لا تدل على شيء معين مفصل مستقل إلا بأمر خارج عن لفظها^(٢٥) . هذه صفة (ذات) . وإذا ما انقلبت لتعني (صاحب) فإنها تظل حاملة لصفة الإبهام فيها لأنها لا تدل إلا بإضافتها ، ومن هنا فإن الفعل الدلالي هو للمضاف إليه . وبذا فإن إصرار الشاعر على استخدام كلمة (ذات) في وصفه لفتاته جعل هذه الفتاة حالة حل صفاتها بما يعنى طمس الموصوف وإحلال الصفات محلها . والمرأة هنا ليست بجوهرها الإنسان ولكنها بما تملكه من صفات حسية في الشفة والعينين والخدين ، فهي (ذات) اللمي و (ذات) عينين سوداوين و (ذات) خدين . ولا شيء سوى ذلك . وقد نسأل - هنا - ماذا لو أنها لم تكن بذات شيء من هذه الصفات الثلاث ؟ هل ستظل امرأة يناجيها الشاعر ويبحث إليها القول بعد أن سكنت التراب ؟

إن هذا معناه الغياب الكامل للمرأة المعنى ، ولهذا فإن الموت صار فعلاً قوياً ، تمركزت حوله القصيدة وأمكنته من إسكات خطاب الحضور ونداء المناجاة .

هذه سمات أربع يتشكل النموذج من خلالها حيث نجد المرأة فيه موهوبة وغائبة عن الخطاب مثلما أنها غائبة في جوهرها المعنوي ، ويقتصر حضورها على الوجه الحسى فقط . وهذه كلها دلالات تولد داخل النص من خلال خطاب شعري تمطى ، تتجلى شطيطته ذات التفاعل العربي العريق من خلال استخدام الشاعر لأسلوب التثنية : قولاً لذات اللمي .

(القوز) في المثل الشعبي . ومن هنا فإن الشاعر لا يجد بداً من أن ينحول هو إلى (تراب) حيث يصف نفسه بأنه (ثرى) ويتمنى الاستراحة بأن يلحق بذات اللمي لكي يكفكف الحجر من غلوائه .

هذه هي الصورة الأولى في القصيدة ، وهي أساس التكوين الشعري لهذا النص ، أي أنها (الصوتيم)^(٢٦) الذي هو بمثابة النواة الجوهرية التي من أجلها نشأت القصيدة ، ومن خلالها تفرعت بقية لوحات هذه القصيدة وتولدت . والأبيات الثلاثة هذه جاءت في منتصف القصيدة ، فهي على الأرقام ١٨/١٧/١٦ ، ومجموع الأبيات هو (٣٤) بيتاً موزعة على خمسة مقاطع ، وجاءت هذه الأبيات في المقطع الثالث ، فهي إذن في قلب النص مثلما أنها نواته وصوتيمه^(٢٧) . وهذا يجعل الموت ، مأخوذاً على صورة (الرأد) ، أساساً في التكوين الشعري لهذا النص ، وهذه أولى السمات المكونة لنموذج المرأة لدى حسين سرحان في قصيدته هذه .

أما السمة الثانية فتأتى من الشكل المرسوم للمرأة وهي :

- ١ - قولاً لذات اللمي هل جاءها خبر
فإن صاحبها أودى به السفر
- ٨ - يا ذات عينين سوداوين شابهها
سحر فكاد بما قد شاب ينسحر
- ٩ - وذات خدين ما احتاجا على قبل
إلا ورقاً رفيفاً كله سمر

والشاعر هنا يشخص فتاته من خلال شفتها وعينيها وخديها ، ويكتفى بهذه الأعضاء في توصيفها مجازياً بذلك النمط الغزلي الذي رُسِّخه المصري القهرواني في (ياليل الصب)^(٢٨) ، حيث كانت صفات المحبوبة لا تتعدى العين والحد والشفة .

وفي هذه الصفات تطفئ السمرة من خلال وصف العينين بالسواد ، ومن خلال اللمي التي تعنى السمرة في الشفة . ويقف النص عند حدود الوجه فقط ، ولا نجد لفعل الحب من أثر سوى تقبيل الخدين كما في البيت رقم (١٠) فنحن إذن أمام نص يكتفى بالحب دون ممارسة العشق^(٢٩) . (كما هو طبع العرب الذين ينقل ابن القيم أنهم قل ما ولعوا بالعشق ، وإنما هم أهل تعلق بالحب على نسقه العبدى) ولا كانت الجاهلية الجهلاء في كفرهم لا يرجون ثواباً ولا يخافون عقاباً ، وكانوا يصنونون العشق عن الجماع^(٣٠) .

أما السمة الثالثة عن المرأة في هذا النموذج فهي صفة (الغياب) وهو غياب يسود الخطاب عن المرأة في هذه القصيدة بدءاً من جملة (قولاً لذات اللمي) والذي يقتضى غياب هذه المرأة ، ومن ثم احتاج الشاعر إلى أن يبلغها الرسالة عبر وساطة : قولاً ، مع استخدام ضمير الغائب : صاحبها .

وقد يكون الشاعر حاول أن يوهم نفسه بحضور صاحبه فاستعمل ضمير المخاطب في البيت السادس :

(كذاك صاحبك المرموق كان له
عيش لظال على أصحابه ضرر)

إلا أن هذا لم يفعل شيئاً لاستحضار الحبيبة ، ولذا لجأ الشاعر إلى

مثلاً أنها تستند على التثنية . ويصاحب التكرار المعنى ويتداخل معه تكرار معنوي/دلالى يقوم على التحويل المتبادل ما بين الاسم والفعل مثل :

البيت رقم ٩	سحر/يتسحر
البيت رقم ١٤	اختار/الخير
البيت رقم ٢٩	ذكرت/الذكر
	أو المفرد والجمع مثل :

البيت رقم ٢٦	الرداء/أزر
	أو الماضى والمضارع مثل :

البيت رقم ٣٤	هضرت/يهضرت
--------------	------------

وهذه كلها خصوصيات أسلوبية نتجت عن جملة (قولاً لذات اللى) ، بما تحمله هذه الجملة من خصوصية الإطلاق والتكرار ، ومن هنا صارت جملة القصيدة تتحرك بأن تطلق قيود الاسم فتحوله إلى فعل وتنمى فيه (الحركة) ، مثلاً تحول المفرد إلى جمع ، حيث يتوحد الخطاب ويطلق كما توحد وأطلق في جملة قولاً الشامل للمفرد والجمع . وبما أن (قولاً) هي فعل أمر ينتج بالضرورة نحو المستقبل ، فإن كل فعل ماضى في النص يتحول إلى مضارع مثل :

هضرت/يهضرت في قوله :

٣٤ - والجو أصبح لدينا ناعياً هضرت
أعطافه ، مثل غصن البان يهضرت

وهذا هو البيت الخاتمة وبه يقوم التكرار على الفعل ذاته مع تحول الفعل من الماضى إلى الديمومة . وهذا كله يتم بفعل سحرى من جملة قولاً لذات اللى ، التى أحدثت هذه التحولات الأسلوبية داخل النص من باب (الإيجار الركنى) الذى يحدث أسلوبياً بين عناصر التأليف حيث يفرض العنصر الأول نفسه على اللاحق ويقرر إحداها وتحولها (٢٨) .

وحيث إن جملة (قولاً لذات اللى) هي جملة عربية خالصة العربية في أسلوب صياغتها فإن صيغة النص بأكملها صارت خالصة أيضاً في عربيته ؛ نلاحظ ذلك من معجم هذه القصيدة وتركيباتها . وفي معجمها نجد كلمات مثل اللى/تبذح/اللاواء/أرمضه/يتظنى/خدن .

وكما أن جملة (قولاً لذات اللى) ذات صياغة عربية خالصة فإنها أيضاً ذات دلالة عربية خالصة ، من حيث إن صفة الشفة عربياً دائماً هي صفة السمرة فهي دائماً لسان لكى تكون جملة وذات دلالة شعرية (٢٩) .

وهذه الظاهرة اللغوية ذات السمة العربية الخالصة هي صفة عامة لشعر حسين سرحان ، الذى يدرك من قرأ شعره أنه إنسان يعيش سقى هذا العصر دون زمنها ؛ إذ إن زمانه مازال زمناً عربياً صحراوياً خالصاً وليس له من (المدينة) إلا المسكن ، على حين أن فؤاده يرف في غيام العرب ، كأنها تتحقق فيه مقولة ستندال من أن الكلاسيكية تمنح الناس (الأدب الذى كان يقدم أكبر منعة ممكنة إلى أسلافهم

وهذه صيغة أسلوبية تربط القصيدة ربطاً عضوياً بأسلوب الصياغة الأدبية العربية مثل . قفا نيك ، ولا تلومان ، وخليلى ، وصاحبي ، وهو أسلوب الخطاب الأدبى الذى ساد في الشعر العربى خاصة في مطالع القصائد ، مثلاً أنه ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى (ألقيا في جهنم كل كفار عنيد - في ٢٥) .

وأسلوب التثنية في ذلك لا يعنى مخاطبة المثنى ، وإنما هو خطاب أدبى مطلق . فالعرب (تأمر الواحد والقوم بما يؤمر به الاثنان . . . ومنه قول الشاعر :

فإن تزجران يا ابن عفان أنزجر
وإن تدعسان أحرم هرضاً منما (٢٦) .

كما أن ذلك يقتضى تكرار حدوث الفعل . فالفعل معنى هذا التكرار ؛ (كأنه قال ألقى ألقى فثنى الضمير ليدل على تكرير الفعل وهذا لشدة ارتباط الفاعل بالفعل حتى إذا كرر أحدهما فكان الشان كمر) (٢٧) .

ومن هنا تكون جملة : قولاً لذات اللى خطاباً مطلقاً وشاملاً ، مثلاً أنها تعنى تكرار حدوث الفعل : قل قل ، مع الفاعل نفسه ومع غيره من مستقبل النص .

ومن مظاهر الشمولية والإطلاق أن كلمة (اللى) ثلاثية النطق حيث يجوز ضم اللام وفتحها وكسرهما مما يجعلها تشمل كل أنواع الحركات مثلاً شملت التثنية كافة أنواع الخطابات .

ولقد ولدت هذه الجملة خصوصيات أسلوبية هيمنت على النص منها تعدد التثنيات فيه ، مثل عيّن/سوداوين/خدين/اهتاجا/وفا/راحتيه/هاما .

ومع التثنيات العينية تأتى خاصية التكرار المعنى أيضاً في مثل قوله :

- ٣ - وملّه الضجر العاق وهل أحد
يقوى على أمره إن مله الضجر
- ٢٧ - وراء تسمين جيلاً أفردت مصر
فإن مضت في هباء أنامت مصر
- ٣٠ - أيام نلهو كان الدهر آمناً
ولا نرى حذراً لو أمكن الحذر
- ٣١ - صافر الحلد لا تقوى على قدر
لكيف ينسخ من أحلامنا القدر
- ٣٢ - إذا قضينا على حكم الهوى وطرا
عدياً نحمد في أصحابه وطرا
- ٣٣ - الماء والزهر هاماً في بشاشتنا
فحيثما نتلاقى الماء والزهر

ونلاحظ هنا أن التكرار تلاحق باطراد حينما تماثلت القصيدة للنهاية حيث تعاقبت الأبيات ذوات الأرقام ٣٠/٣١/٣٢/٣٣ في تركيب فنى يعتمد على التكرار . ويزداد ذلك في البيت الثالث والثلاثين حيث يتضاعف التكرار (الماء والزهر - الماء والزهر) . وهذا هو بيت ما قبل الختام ، فكانه الإفضاء الأخير إلى أزمة النص التى تستند على التكرار

هنا بعد أن ترك دليلاً يدل على وجوده ، فهو إذن حضور غائب أو غياب حاضر ، مما يحقق درجة (الاستواء) والتعادل بين قطبي الحضور والغياب ، مثلما تعادل كون القصيدة في عنوانها ، حيث توالتت في ليل استوائى ، وكأن حدودها في الليل براحة في إسدال ستر الاختفاء على نفسها ، ومن هنا توارى الرحم الذى تمخض عنه مطلع القصيدة .

ومن خلال هذا الحضور الغائب أو الغياب الحاضر ثابته (فقولى إنه القمر) على أنها خطاب مباشر من الرجل إلى المرأة ، وهذا يجعل مفارقة للقصيدة السابقة التى قامت على غير المباشرة (قولاً لذات اللقى) . وللمفارقة هنا وجوه كثيرة ، منها أن القصصى يخاطب المرأة ذاتها كإنسانة مفردة ، على حين يخاطب نفسه لأن الإطلاق المتمثل في التثنية يلغى تعديد المخاطب ويجعله نكرة أو غير موجود - كما رأينا أعلاه - . وهو حين يخاطب المطلق فإنه يخاطب المذكر لأن الأنثى غائبة بل هي ممتة كما وضعنا . فالحضور عنده ذكورى ، على عكس القصصى الذى ثابته مرتكزة على حضور المرأة في مقابل غياب الرجل الذى تمت الإحالة إليه عبر ضمير الغائب (إنه القمر) .

كما أن جملة القصصى كاملة الدلالة لأنها جملة تامة ، أما جملة سرحان فإنها ناقصة ، وهي حالة في معناها على ما بعدها ، مما يجعل المرأة فيها ناقصة مثلما هي غائبة ، ولقد رأينا نقص المرأة هناك من خلال إعفاء ذاتها وحلول الصفات محل الذات .

ومن هنا تتحدد الدلالة في قصيدة القصصى على أنها حضور ومباشرة . وهذا معناه حياة النموذج في مقابل موته عند سرحان ، ولكن هذا الحضور وهذه المباشرة تقف مجردة ، أى أنها غير مقرونة بالفعل وهذا ما نلاحظه على القصيدة التى ظلت المرأة فيها صامتة على الرغم من حضورها وحياتها ، ولذا تكررت مناداته الشاعر لها بأن تكسر صمتها وحاول ذلك تسع مرات من خلال ترداد جملة فقولى : فقولى / فقولى ... إلخ .

ولهذا تحول الصمت ليكون أجمل من النطق . ويستولى هذا الحس عند الشاعر فيعلن ذلك في القصيدة نفسها :

قصيدى غيره الصمت

ولكنه يعقب هذه الجملة الاعتراضية مباشرة بجملة طلبية أخرى من أجل النداء للمرأة بأن تنطق :

... فقولى إنه القمر

ولكن الشاعر غير صادق في هذا الطلب ، لأنه يعود فينبى المرأة عن محاولة النطق ويفعل ذلك مرتين متعاقبتين :

أنا ١٩ لا تسألنى

... ..

أنا ١٩ لا تسألنى

ثم يقدم لها ما يراه يكفيها عن السؤال :

وحسبك هذه الأنعام والأنعام

والأحلام لا تبقى ولا تدر

ومادامت هذه لا تبقى جواباً ولا تدر سؤالاً فهذا حسبها . والرجل

الأول (٣٠) ، ولقد أشار حمد الجاسر إلى هذه السمة العربية الصحراوية في شعر سرحان ، وأشار إلى أن ذلك طبع تلقائى لدى الشاعر لا تصنع فيه ، وذلك لمراقبة بداوته وكثافته علاقته بالنص الشعري العربى القديم الذى وعاه الشاعر (مشافهة لا دراسة ولا التقاطاً) كما يقول الجاسر (٣١) . مثلما أن الشاعر ذو علاقة متلاحمة مع الأدبيات الشعبية من خلال كتابته الشعر النبطى وانتمائه إلى إحدى أكبر القبائل القائمة اليوم (قبيلة عتيبة = هوازن) . وبذلك يكون مصدر إلهامه الشعري عريق الجذور بدءاً من العرب الأوائل إلى الأواخر ، وما خزنوه من موروث تحمل بعضه هنا فيها ذكرناه من أمثال شعبية حفظت (تقليد) الواد ورسخته . ومن هنا فإن القصيدة تمسك نموذج المرأة الكامن في اللاشعور العربى القديم ، وذلك من خلال عربية القصيدة دلالية وأسلوبياً ومعجمياً ، مما يجعل هذا النموذج نمطاً متميزاً من حيث رسوخه في العرف الأدبى وتسريبه التلقائى عبر النصوص ، كما شاهدنا في هذا النص .

٣ - ٢ المرأة/ الحياة

يقول شل إن (الشعر أغنية يسلم بها الشاعر وحدته) (٣٢) . ويبدو أن الشاعر هازى القصصى يتفق مع شل في هذا المنحى . هذا ما نقوله أفكاره عن الشعر (٣٣) . وهذا ما تنص عليه قصيدته النموذجية (أغنية في ليل استوائى) (٣٤) . وهي قصيدة تتصاعد نصياً بما أنها أغنية تحدث في الظلمة (الليل) وفى خط الاعتدال والتعادل الكونى (الاستواء) . وتشرع القصيدة بالتوتر ويهيج الانفعال من أول بيت فيها حين تنفجر من الوهلة الأولى :

... فقولى إنه القمر !

وتتكرر هذه الجملة ست مرات ، حيث فتحت القصيدة بدياة ومطلماً ، وممرت عبرها خاتمة لحزمة مقاطع منها ، لتنتهى بها ختاماً ، فتكون أول بيت وآخر بيت حيث يتحقق (الاستواء) ؛ خط البداية والنهاية أو خط اللابداية والالانهاية .

ومع هذه الجملة تتداخل ثلاث جل متولدة منها ومتحولة عنها هي :

فقولى إنه الشجر

فقولى إنه الوتر

وقولى كيف أعتذر

ومن هنا فإن جملة (قولى) ترد تسع مرات ، بينما ترد كلمة (القمر) ست مرات . وهذان المنصران (قولى والقمر) حكما لمحاولات القصيدة وتعدجا دلالاتها . وسوف نسعى إلى تشرح هذين المنصرين مع آخرين مهمين في هذه القصيدة - أيضاً - هما عنصر الموت والرميل ، وعنصر اللؤلؤة السمراء .

٣ - ٢ - ١ فقولى إنه القمر !

هكذا تبدأ القصيدة بدياة معلقة حيث تشمخ (الفاء) رابطة النص بفضاء الحدث الذى كان ، ولكننا لا نعلم ما هو ، فهي امتداد إنشائى لقول سابق أحدث هذه الجملة ، وظل ممسكاً بها من خلال حرف المعطف (ف) : فقولى . ولكن ذلك القول المنتج لهذه الجملة يتوارى

هنا يصبح هو السائل والمجيب مثلما أنه الأمر . وفي حال الأمر يتولى هو إجابة الأمر أيضاً ؛ ومن هنا يعود في ختام هذه الأبيات ليطلق أمره المتكرر : فقولى

ويتبعه بالجواب (أيضاً) : إنه القمر .

وتنتهى القصيدة بمثل ما ابتدأت به (فقولى إنه القمر) دون أن تنطق المرأة ؛ فهي إذن قد حضرت والذي تولى إحضارها هو النص . ولكن النص نفسه تولى إسكانها وحسن لها الصمت حين جعله خيراً من القصيد . حين راح يشوه النطق ويخوف المرأة منه :

وهل تدرين ما الكلمات ؟

زيف كاذب أشر

به تتحجب الشهوات . . .

أو يستعبد البشر

فالنطق واللغة خطر لا يقوى عليه إلا الذكر ، أما الأنثى فلا شأن لها بذلك ، ولا حول لها عليه وحسبها الأنسام والأنغام والأحلام التي لا تبقى ولا تذر . ومن ثم يكون هذا الحضور هو حضور الغياب أو هو غياب الحضور ، لأن المرأة جاءت خرساء ، ولم يمنحها الذكر حق النطق بعد . وهذه هي السمة الدلالية التي تحركت فيها القصيدة بدءاً من غياب السبب وحضور النتيجة في جملة المطلع ، وهذه عقدة دلالية بنيوية اتكأت عليها القصيدة ، وفي الوقت نفسه تصارعت معها ، وذلك من خلال ابتكار مقدمات سببية متعددة ، أخذت في تحرير نفسها من كونها ناتجاً يلحق بجملة المطلع إلى كونها مقدمة تسبق جملة المقطع . ولقد حدث هذا في خمسة مقاطع ثالثة صارت فيها جملة المطلع خاتمة ونتيجة لقول حاضر بعد أن كان غائباً في البداية .

وكذلك سعت القصيدة إلى مواجهة عقدها من خلال تعميق الحضور ، وهو ما سنشير إليه لاحقاً ، ونكتفى الآن بأن نقول إن الصراع حول هذه العقدة الدلالية هو صراع اللاغالب ، وهذا هو ما يبقى في النص حالة التوتر التي تميز الفن الجيد - كما يؤكد آلن تيت^(٣٥) - حينما يتراوح العمل بين التجريد والإحساس . ويتأسس حينئذ على (المفارقة) بمفهومها الدال على تنامي التناظر والغموض وتقابل المتناقضات^(٣٦) . ولسوف نلامس وجوها من هذه المفارقة في نصنا هذا مما ينتج عنه صورة نموذجية للمرأة تفارق النموذج السالف - وإن تداخلت معه في بعض عناصرها . وأول هذه المفارقات هو أن المرأة السالفة كانت غائبة وغير فاعلة ، أما هذه فهي ذات حضور على قدر من العمق والتكثيف ، ولكنها ظلت غير فاعلة لأنها لم تنزل صامتة .

٣ - ٢ - القمر

حين يقول الأخطل واصفاً فتاته بأنها :

مهابة من اللاتى إذا هسى زينت

نظىء دجى الظلماء كالقمر البدر^(٣٧)

تقف الأنثى والقمر لتضيئا الظلمة ويصبحا بديراً . وتتأسس هذه الصورة للمرأة/القمر/البدر في الشعر العربي ، كما نجد عند الأخطل وعند ابن أبي ربيعة الذي يعطى المرأة نورا يضيء كما يضيء القمر :

خسود نظىء ظلام البيت صورهما

كما يضيء ظلام الحندين القمر^(٣٨)

ولكن ابن أبي ربيعة لا يبدع هذه الصورة دون مداخلة يفارق فيها ما هو تقليد شعري جمالي ، ويحول هذه الدلالة من الأنثى إلى الرجل في بيته المشهور^(٣٩) :

قلن تعرفن الفقى ؟ قلن نعم

قد عرفناه وهل يخفى القمر ؟

وفي هذا البيت يأتي القمر دالاً على الرجل من دون واسطة ، على حين جاء التشابه في البيتين السابقين بين القمر والمرأة من خلال أداة التشبيه ، يعنى أن المرأة (تشبه) القمر ولكنها ليست هي القمر ، كما أن شبهها به هو في صفة (الإضاءة) على وجه التحديد (والخصر) .

أما الرجل فإنه : القمر ، لامن باب التشبيه أو تلبس بعض الصفات ولكن من باب الدلالة المطلقة . إنه القمر الذي لا يخفى ، علوا وإضاءة ، وما سوى ذلك من صفات .

وفي مواجهة هذا الموروث المتقابل يأتي غازي القصيبي سافراً عن وجه خطابه لفتاته بجملة المهيمنة : فقولى إنه القمر .

والقمر هنا هو الرجل . ولكن الأمر هنا يفترق عما هو عليه لدى عمر بن أبي ربيعة ، لأن القمر اسم أطلقته المرأة على الرجل في بيت عمر ؛ ولذلك فإنه جاء في بيت واحد مفرد ، وجاء على صورة احتفالية تتحقق فيها للرجل أعلى غايات نرجسيته حين هتف النسوة :

نعم . قد عرفناه . وهل يخفى القمر ؟

أما في قصيدة القصيبي فإن (القمر) مطلب شعري تتوقف عليه الدلالة كلها ، مثلما يتوقف عليه النص وجوداً أو عدماً . ولو قالت المرأة للقصيبي إنه القمر لما حدثت القصيدة ؛ ولكنها لم تفعل ومن هنا صار الشعر ؛ وبسبب ذلك حسن الشاعر لفتاته الصمت ودفعها إليه لكي لا تنطق بالكلمة (القمر) فتموت القصيدة حينئذ . فهي على النقيض من شهرزاد التي كان النطق لديها يعادل الحياة والصمت يعادل الموت ، ولذا صور الشاعر الكلمات لحبيته بأنها : زيف كاذب أشر . وفي الوقت نفسه ظل يناديها ويلاحقها بجملة : فقولى إنه القمر ، فهو يطلب منها فعلاً لا يريد بها أن تفعله ، وهو يمنح صفة القمر للرجل (لنفسه مثل ابن أبي ربيعة) ، ولكن هذه المنحة لا تتحقق لأن المرأة لم تنطق بها على خلاف فتيات عمر . ونتج عن هذا أن أخذت الجملة بالتردد والتكرار مرة تلو أخرى صانعة النص من خلال تكرارها ومولدة لدلالاته المتنوعة :

فقولى إنه القمر

أو البحر الذى ما انفك بالأمواج

والرغبات يستمر

أو الرمل الذى تلمع في حياته الدور .

لما لم تتحقق صفة (القمر) تحولت القصيدة إلى (البحر) ، ولما لم يتحقق البحر تحولت إلى (الرمل) .

وهذه العناصر الدلالية الثلاثة : القمر والبحر والرمل / تحمل أمداء شعرية عميقة الجذور ، سأبدأ بالآخر منها وهو الرمل .

ومن تنظيمه للشئون المختلفة أنه أخذ ينظم كون المرأة ومؤطر وجودها ، فهو بحرهما ، وهو رملها ، وهو ضوؤها ، وهو الأمر لها لكي تقول وفي الوقت نفسه هو الناهي لها عن القول ، وهذا هو الاكتمال الذكوري أمام الأنثى التي يجب عليها النقص في حضرتها . هذه كلها دواع توجب كون الرجل قمراً ، فالرجل / القمر لابد أن يكون رجلاً كاعظم الرجال - هل حسب عبارة ابن الكلبي . وصارت صفة (القمر) له هو وليست للمرأة . الشاعر هنا يعيد لهذه الدلالة قيمتها الأولى ويحقق لها ذكورتها بعد أن تأثت هل أيدي شعراء الغزل ، ومن هنا صارت جملة القمر هاجساً جوهرياً للقصيد تكرر فيها ست مرات ، مما أكد سيطرة القمر هل بقية العناصر واحتواءه لها ؛ فتراجع البحر والرمل والشجر والوتر ليحل القمر هل الجميع . ويكون هو الصوتيم الذي كتب ذكورة النص هل الرغم من حضور الأنثى .

٣ - ٢ - ٣ اللؤلؤة السمراء

إذا كان الرجل قد جاء كامل الرجولة وسيطر من خلال ذكوره ، فإن المرأة قد جاءت في نص القصص كامل الأنوثة ، وسيطرت من خلال أنوثتها (وهنا أرمي إلى معنى مغاير لمعنى إنسانيتها) ؛ فالمرأة - هنا - ليست إنساناً ولكنها أنثى فقط . وتتجلى هذه الأنوثة - أول ما تتجلى - من خلال الحضور النصوصي لها المتمثل في جملة (أيا لؤلؤي السمراء) ؛ وهي جملة تكرر في النص (ثلاث) مرات في مقابل جملة الرجل (فقول لي إنه القمر) التي وردت (ست) مرات ؛ أي أن للذكر مثل حظ الأنثيين ، ومن هنا صار نصيبها نصف ما للرجل : ثلاثاً من ست .

وجملة (أيا لؤلؤي السمراء) هي الصوتيم الحاوي لكيان المرأة في هذه القصيدة . ومن هذه الجملة نستطيع أن نفرأ صورة الأنثى هنا ، فهي أولاً مناداة بأداة النداء (أيا) أو (فيا) ، والنداء يقتضي بُعد المنادى ونأيه ، ويقتضي أيضاً وجوده ، ولكنه وجود شبيه بالغياب ، وهذا ما استدعى قيام النداء وتكراره . ومن الجلل أن هذا البعد قد ظل هل ما هو عليه دون اقتراب ، ويؤكد ذلك أن المرأة لم تتحرك أبداً في هذا النص .

والمرأة في هذه الجملة هي لؤلؤة سمراء ، وهذه اللؤلؤة خاصة بالرجل (الشاعر) من خلال إضافتها إليه (لؤلؤي) ؛ فكأنها ملك خاص . ومن شأن اللؤلؤة أن تمثلك ، مثلاً أن من شأنها أن تكون خرساء فلا تنطق ، ومن ثم فإن الرجل هنا تحول إلى (شهريار) جديد له الشأن وحده .

على أن الإحالة هنا تنطوي هل أبعاد شعرية غائرة المدى في الموروث الأسطوري الشعبي حول اللؤلؤة السوداء في منطقة البحرين ، حيث عاش الشاعر مطلع حياته . وكذلك اللؤلؤة بعدها العميق في الشعر العربي ، وسنجد ذلك يمثل أسامنا بجلاء في قصيدة الأعشى عن (الدرة الزهراء) التي جعلها شهباً لفتاته وهي درة أخرجها غواص دارين ، البلدة القديمة في البحرين وهذا يربط قصيدة الأعشى ربطاً مباشراً بالأسطورة الشعبية البحرينية من اللؤلؤة السوداء ، كما يربطها بقصيدة القصص وهذا هو الذي يعنينا هنا . ولسوف أضع جدولاً متقابلاً بين القصيدتين لتبين منه علاقات المدخلة النصوصية بين الشاعرين ، ومن ثم نستكشف وجوه المفارقة :

ولقد مر بنا منذ مطلع هذه الدراسة ما للرمل من علاقة بالمرأة حيث انه الخيار المصيري الثاني لها ؛ فهي إما للزوج (الرجل) أو أنها ستكون من نصيب القوز (الرمل) . ورأينا أن فتاة حسين سرحان لم تكن من قدر الرجل وذهبت مباشرة إلى التراب لتسكن فيه وينطمس أثرها من داخله :

ما كان أحلاك لو لم ينطمس أثر
منك الغداة ولو لم ينطبق بصير
سكنت في التراب بيتاً ما تحل له
هرى ولا ينزى فيه مطير

وفي هذه المعادلة المصيرية بين الرجل والرمل ، تأتي فتاة القصص لتستقبل الخيار الأول وهو الرجل ، ولكن هذا الرجل ليس هو (السر) كما يقول المثل الشعبي ، بل هو : القمر . إذن هناك تحول في صورة الرجل ، ومن هنا فإن البديل له لم يعد هو الرمل مباشرة بل هناك خيار جديد بطراً هل المعادلة وهو البحر المتمثل بالحياة ، من خلال استعاره الأمواج والرغبات ، فإذا لم تقبل المرأة بالبحر فإنها ستغضى بنفسها حتماً إلى : الرمل ، الذي صار - هنا - خياراً ثالثاً بعد خيارين مغريين .

ولكن إعادة قراءة الأبيات سوف نحيلنا مرة أخرى إلى الرجل ، لأن الرمل هنا لا يأتي هل أنه عالم منفصل ومستقل عن البطل ، بل هو (دال) مركزي يحيل إلى الرجل وليس بديلاً له أو عنه ، وكذلك البحر والقمر فهي كلها في موضع (الخبر) صياغة أو حكماً ، إذ إن الرجل هو المبتدأ المحال إليه بضمير الغياب (إنه) . وليس له من حضور إلا من خلال الخبر الأول (القمر) : (إنه القمر) أو ما عطف عليه (أو البحر / أو الرجل) . فالمرأة إذن ليست في خيار بين ثلاثة أشياء بل هي في خيار بين ثلاث صفات : إما الرجل / القمر ، وإما الرجل / البحر ، وإما الرجل / الرمل . وكلها تتضمن صفة الاحتواء ، فالقمر يحتوي المرأة بضيقه ، والبحر بأموأجه (ورغباته) ، والرمل يتضمنها في جوفه . كما أن الرمل يصير قوزاً منعطفاً كالحلال فهو قمر من نوع ما - كما رأينا في بداية البحث . وهذا يعني أن الرجل هو كون المرأة ومصيرها ، لهذا لم يكن من الضروري لها أن تنطق في هذا النص ، لأن الخيارات المقدمة لها تنتهي كلها بنهاية مصيرية واحدة هي : الرجل .

وهذا الرجل يطل من فوقها عبر (القمر) ويتحرك من تحتها عبر (الرمل) ويخرج من حوالها عبر (البحر) . وهكذا يتم إغلاق الأفاق هل المرأة التي أصبحت (لؤلؤة) مكنوزة ، لا حول لها ولا طول إلا أن تمنطق الرجل الذي صار يداهم سمعها مرة تلو أخرى : فقول إنه القمر .

والقمر عند العرب الأقدمين صفة ذات قداسة تتميز باكتمال الرجولة ؛ فهو (الأب) وهو (الثور) ، وبه يصنفون الرجال ويمسدون اكتمالهم ورجولتهم^(١٠) . وإذا ما نحتوا للقمر صنفاً جعلوه مثلاً رجل كاعظم ما يكون الرجال - كما يقول ابن الكلبي في كتاب الأصنام^(١١) . ولعل هذا الحس الذكوري عن القمر هو ما جعله مذكراً عند العرب هل حين أنه مؤنث عند غيرهم - كما يذكر أحمد كمال زكي - (فقد ظهر أنه أقدر من الشمس هل تقسيم دورة الأرض إلى اثني عشرة ساعة ، وأنه أكفأ في قياس الزمن ، ومن ثم فهو لا يزال في وسمه أن يسمى مقياساً ثابتاً لتنظيم الشئون المختلفة)^(١٢) .

الأعشى (١٣)

القصبي

كانها درة زهراء أخرجها
خواص دارين يخشى دوما الفرقا
.....
حرصاً عليها لو أن النفس طارحها
منه الضمير لبالي اليم ، والفرقا
في حوم لجة آفتى له حذب
من رامها فارقت النفس فاحتلها

أ - أ

أيا لؤلؤ السمره ...
شراحي الموعد الخطر
وبحري الجمر والشرر
أيامى معاناة حل الشيطان
والخلجان والإنسان والأوزان تنتثر
غدا ...
تنادى زورقى الجزر .

ب - ب

قد رامها حجباً مذ طر شاربه
حتى تسمع يرجوها وقد خفقا
« تسمع بمعنى هرم وشاب وكبر منه »

أتيتك ..
صحبى الأوهام والأسقام
والآلام والخور .
ورائى من سنين العمر
ما يعما به القمر
قرون كل ثانية
لها التاريخ يختصر .

ج - ج

من نالها نال خلداً لا انقطاع له
وماضى فأضحى ناهياً أنفا

فيا لؤلؤ السمره
ما أعجب ما يأتى به القدر
أنا الأشياء مختصر
وأنت المولد النضر
فقلوبى إنه القمر

د - د

لا النفس توئسه منها فيتركها
وقدرأى الرعب رأى العين فاحترقا
تلك الحق كلفتك النفس تأملها
وما تعلقت إلا الحين والحرقا

أتيتك صحبى الأوهام والأسقام
والآلام والخور ...
شراحي الموعد الخطر
وبحري الجمر والشرر
وأيامى معاناة
حل الشيطان والخلجان والإنسان
والأوزان تنتثر .

أما صفة الزهراء فقد تحولت إلى السمراء ، ذلك لأنها مؤنث (أضر) . وأضر اسم من أسماء القمر ومن أسماء الثور^(٤٨) . ولقد رأينا - أعلاه - أن القمر في قصيدة القصبي هو الرجل ؛ إذ إنه هو الموصوف بكامل الرجولة . ومن صار هذا وصفه فإنه يستبد بصفاته ويحتكرها لنفسه ؛ ولن يكون من حق المرأة أن تكون (زهراء) فتماثله في الصفة ، ولهذا أصبحت (سمراء) لا (زهراء) . وكذلك صار لها من الجمل الشعرية نصف ما للرجل . أليس هو القمر وهي اللؤلؤة ؟ هو في أحالي السماء وهي في أحماق البحار ؛ فكأنها أفرودت التي جاء اسمها مشتقاً من رفوة ماء البحر - حسبما يقول هسيود - وحسبها تقول الأسطورة إذ إن اسمها جاء من (أفروس) بمعنى (زبد) أو (ثيج) وقد ولدت من البحر^(٤٩) . وعلاقة المرأة مع البحر وثيقة إذ إن هي علاقة أسطورية هريفة ، مثلما أن القمر على اتصال أسطوري مع الرجل . ولهذا فإن الرجل تبدي للمرأة على أنه القمر (أو البحر الذي ما انفك بالأمواج والرياحات يستمر) كما يقول القصبي الذي يجمع أقطاب الأبعاد الأسطورية لاحتواء المرأة ؛ إما بكونه قمراً كامل الرجولة كأعظم ما يكون الرجال ، وهو القمر الأسطوري ؛ أو بكونه بحراً أسطورياً أيضاً ، حيث يستمر بالأمواج أو يزيد بالثيج ؛ فتخرج من زبد أفرودت أو اللؤلؤة السمراء . فإن لم يكن هذا أو ذاك فإنه سيكون (الرمل) الذي تلمع في حياته الدرر ، ولن يتخل في هذه عن سمته الأسطورية حيث الرمل مهوى الموهودات ومقبرة الدرر التي تظل تلمع في حياته .

ونص القصبي في هذه التمددات الدلالية يشتم دلالة الأعمى ، فهو سمها بعد أن تحول موادها إلى نوى دلالية ، متولدة ومتحولة من داخل النص لتشك الشعر بالأسطورة ، والواقع بالخيال ، والمجرد بالخيال ، فتحدث توتراً شعرياً مكتظاً بالدلالات ، ومن هنا فإنه يحتوي نص الأعمى وينسب من فوقه ليشمل ما هو أوسع منه ، مثلما تحررت اللؤلؤة من قيود الدلالة المحصورة بالدرة ، التي هي بعض اللؤلؤ وجزء منه ، فصارت درة الأعمى لؤلؤة للقصبي .

أما (خواص دارين) فقد صار (قمراً) ونفض من الأعماق إلى الأعلى ، كما أن الإحالة إليه كانت بصفة الغياب عند الأعمى ، وكذا عند القصبي ، فهو (يخشى) والنفس توشه ، كما أنه القمر بضمير الغائب ، ولكنه يتحول إلى (أنت) عند الأعمى ؛ (تلك التي كلفتك النفس) ؛ فهو مخاطب مستقل عن الذات الشاعرة . أما عند القصبي فهو يصبح (أنا) أي الذات الشاعرة نفسها . وبذا تلمس سمة التوحد والتجسد الشعري عند القصبي في مقابل الانفصال عند الأعمى ، بدءاً من انفصال الدرة وتجسد اللؤلؤة ، واستعداداً لحال الذات انفصالياً واتحاداً .

كأن الدرة صارت زهراء مرة واحدة لا أكثر ، على حين أن اللؤلؤة ترد وصفها بالسمراء ثلاث مرات ، وهذا ناتج عن حس الرغبة بملاحقة النبض الشعري للدلالة . فالقصيدة التي قامت على انفصال الدلالات وقدرتها على الاستقلال عن بعضها كفاها وصف واحد لمثلها ، وهذا ما فعله الأعمى مع درته الزهراء . أما القصبي فقد جاء نصه مبنياً على تلاحم الدلالات وتجسدها ، لذا تلاحت الصفات الموحدة : إنه القمر . وبه لؤلؤة السمراء .

وصفة السمراء للؤلؤة هي صفة ثابتة ووحيدة لم يلحق باللؤلؤة

وقبل عقد المقارنات أشير (بشدة) إلى أن العلاقة بين النصين ليست علاقة (احتذاء) ولا هي علاقة مجازة أو استيحاء . وربما قلنا (وقد نجم) بأن القصبي لا يعي تجربة الأعمى أو يتمثلها وهو يكتب قصيدته . وبكل تأكيد فإن نص الأعمى كان غائباً عن (إدراك) القصبي ؛ وهذا ما منح الأخير قدرة شعرية حرة على تمثيل حالته الإبداعية ، ومن ثم تمكن من تصوير مسألته العاطفية تصويراً خيالياً إبداعياً . وليست العلاقة بينهما إلا مداخلة نصوصية (Intertextuality) ، حسب مفهومها الاصطلاحي السيميولوجي والتشريحي ، الذي يتمثل المبدأ العام فيه على أساس أن (النصوص تشير إلى نصوص أخرى ، مثلما أن الإشارات signs تشير إلى إشارات أخرى ، وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة . والفنان يكتب ويرسم ، لا من الطبيعة ، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص . لذا فإن المتداخل هو : نص يتسرب إلى داخل نص آخر : ليجسد المدلولات ، سواء وعى الكاتب ذلك أو لم يع^(٥٠) .

فالنص إذن دون الشاعر (يتسرب) تلقائياً إلى (داخل) نص آخر . أي إلى عمق الآخر عبر مسارب الخفية والدقيقة جداً . والنص لذا (ليس ذاتاً مستقلة أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى)^(٥١) . وفي هذه العملية المتفاعلة يبرز الموروث في حالة تهيج - كما يقول لينش .

إذن ليست المسألة عملية واعية ولا هي احتذاء أو مجازة ، بل هي أصح من ذلك وأبلغ ، بما هي فعل حتمي ذو طبيعة تلقائية لا شعورية ، وبما هي فعل نصوصي وليست فعلاً بشرياً ، أي أن الكاتب ليس في حالة حضور وتقرير ، بل الحضور والفعل هو للنص (وحده) مع النصوص الأخرى السابقة عليه .

أما وقد عرفنا ذلك وتوثقنا منه فإننا ننظر في النصين معا ، وقد شاطرهما التداخل وسبقها نص للمسبب بن علس (خال الأعمى) عن الدرة والغواص ، ومنه قوله :

**كجمانة البحري جاء بها
فواصها من لجة البحر^(٥٢)**

ولكننا سنكتفي بنص الأعمى لإقامة دلالات التداخل ، التي تبدأ في الدرة الزهراء يقابلها اللؤلؤة السمراء . وفيها نلاحظ أن الدلالة تحولت من (الدرة) إلى (اللؤلؤة) ومن (الزهراء) إلى (السمراء) . والدرة هي (اللؤلؤة العظيمة الكبيرة)^(٥٣) . أي أنها بعض اللؤلؤ وليست كله ، فهي لا تشمل كل ما في اللؤلؤ وإنما هي ما كبر فقط . فإذا تحولت الإشارة من الدرة إلى اللؤلؤة فذاك توسيع لمجال الدلالة وإطلاق لمداها مما يجعلها أشمل وأجمع .

ثم إن الدرة عند الأعمى جاءت مشبهاً بها بواسطة أداة التشبيه (كأن) فهي لذا جزء منفصل عن المرأة ومستقل عنها ، أما اللؤلؤة عند القصبي فهي تجسيد دلالي مباشر ومتحد مع مدلوله إلى حد الحلول حله والتحرك منه إلى كل ما يمكن أن تشير إليه الدلالة بإطلاقه الحبر .

كما أن درة الأعمى نكرة ، على حين أن لؤلؤة القصبي تعرفت من خلال امتلاك الشاعر لها عبر ياء المتكلم الملتحمة بها رسماً ودلالة .

والضعف ، وأمكن أن نراه شاكباً باكباً من ضعفه ، حتى وإن كان قمرأ
كامل الرجولة :

وجئت أنا

وفي أهداب الضجر

وفي أظفار الضجر

وفي روعي بركان ولكن ليس ينفجر ..

.....

... أاعتذر ؟

عن القلب الذي مات

وحل محله حجر

فالرجل / القمر يظل بشرياً وجسداً قابلاً للضعف ، ولذا داخله
الضجر ومات قلبه ، ومن ثم صار :

أنا الأشياء محتضر

إنه احتضار الأشياء كلها . وهذه الأشياء - كما في النص - هي
القمر والبحر والرمل والشجر والوتر . وليس هذه الأشياء ، ممثلة
بالرجل ، من مأساة إلا من خلال المرأة / اللؤلؤة السمراء ، ولذا
خاطبها صادقاً مخلصاً مستنجداً :

أنا الأشياء محتضر

وأنت المولد النضر

فقلولي إنه القمر .

في هذه الجملة حضرت كافة مناحي الخطاب اللغوي من خلال
الضمائر الثلاثة ، المتكلم : أنا ، والمخاطب : أنت ،
والغائب : إنه . ولأننا الاحتضار ، بينما للأنثى الولادة النضرة . أما
الهو فلا وجود له إلا من خلال (النطق) بالكلمة السحر . وهي كلمة
لا تنفذ إلا من لسان اللؤلؤة السمراء . ولكن هذه السمراء جاءت
خرساء لا تنطق ولذا فإن الرجل لن يكون قمرأ أي لن يكون كامل
الرجولة ، ومن هنا جاء الضعف والوهن ودأبه الاحتضار . وانتهت
القصيدة بنذير الموت ، إذ لم تنطق اللؤلؤة السمراء :

غداً - لا تذكره غداً !

غدا

تنادي زورقي الجزر

ويذوي مهرجان الليل ..

لا طيب ولا زهر

.. فقلولي إنه القمر !

وتطير القصيدة مع هذا الختام حاملة قدرها الناقص نتيجة لذلك
الحضور الناقص حيث بدا النموذج فيها حياً ولكنه بعيد .. ومن ثم
صار حاضراً شبه غائب ، فالمرأة فيه قد تحقق لها (الحضور) لكنه
منحة من الرجل وليس إنجازاً ذاتياً ، وحينما منحها الرجل هذا
الحضور سلبها حق النطق في حين وهب لنفسه كامل الرجولة ، ولكن
كماله هذا انتفض عليه فمراه أمام الأشياء وحوله إلى رجل ضعيف
يواجه الاحتضار ولا منقذه إلا المرأة ، ولكن المرأة لا تقوى على إنقاذه

صفة غيرها مما يجعلها جزءاً عضوياً فيها . فهي ليست لؤلؤة فقط كما
أنها ليست (لؤلؤة) فحسب ، بل هي (لؤلؤة السمراء) ، وهذا
هو شكلها وماهيتها التي لا تتحول ولا تتبدل . والسمرة هنا ليست
صفة للتمييز بين لؤلؤة سمراء وأخرى غير سمراء ، بل السمرة دلالة
لازمة جاءت لإظهار الماهية ، أي أنها صفة ملازمة لطبيعة الشيء
الموصوف ، مثل قولنا البحر المائي التي لا تميز بحرأ مائياً عن بحر غير
مائي ، ولكنها تقر ماهية الموصوف وهذه سمة فنية كان يتميز بها
هوميروس في إلياذته ، مثلما كان يفعل في وصفه لهيلانة بصفة واحدة
ملازمة لها لا يريم عنها وهي : (هيلانة ذات الحزام العميق) أو
أندروماك (ذات الذراع الأبيض) ويكرر ذلك بإخلاص كامل للصفة
الواحدة (بحيث يولد لنا هذا التكرار إحساساً عميقاً بالجمال ،
ويطلق هذا الإحساس العنان للخيال لتصور ما شاء من مواضع الفتنة
والجمال) كما يقول محمد مندور^(٥٠) .

وهذه سمة من سمات تحرير الدلالة وإطلاقها من خلال تعميق
الإحساس بالقيمة الشعرية للمصياغة ، حين يصبح التكرار لازمة
يتواصل نبضها مع القصيدة فيحدث إيقاعاً متلاحقاً تتوحد معه
الدلالات ، ويعلق بنفس القارئ ، فيحس بإصراره ونعاقبه ،
ويتحول التكرار إلى حاجس مستديم يفتح آفاق التصور ويطلقها .
وذاك أمر يمكن حدوثه في نص القصصى يجعله إضافة يتحرك الأعتى
من خلالها لينبعث من جديد حياً عبر غاوى القصصى ، الذى تولى
استحضاره وتحريكه من خلال تداخل نصيبيها معا ، وهو تداخل يقوم
على التحولات المتسلسلة كما لاحظنا ، وكما نلمس من تحول بيت
الأعتى :

قند رامها حبججا مذ طر شاربه

حقى تسمع يرجوها وقد خفقا

فالحجج التى تسمع فيها وهم منها بطل الأعتى تتحول إلى سنين
يعياها القمر (الرجل / الشاعر) ثم تتمدد إلى قرون يختصر بها
التاريخ - كما مر بنا - في قول القصصى :

ورائى من سنين العمر

ما يعيا به القمر

قرون كل ثانية

بها التاريخ يختصر

وإذا كان بطل الأعتى قد (خفق) واضطرب من مرامه فإن
القمر / الرجل عند القصصى دخل في مواجهة مصيرية أخطر من مجرد
الاضطراب :

وقداسى

صحارى الموت تنتظر

وهنا يدخل (الموت) ليكون في هذه المرة مصيراً للرجل ، بعد أن
كان سابقاً من حظ المرأة ، وهذا يؤسس مفارقة نموذجية عن حسين
سرحان ، مثلما افترقت سمة السمرة من مجرد صفة للشفة عند سرحان
إلى ماهية مطلقة للمرأة عند القصصى ، وصارت اللؤلؤة السمراء
تمهداً حياً ونموذجياً لذات اللسى .

ومن نتائج دخول الموت صرنا نجد الرجل عرضة للوهن

الزخشرى في أساس البلاغة (مادة طلع) ، ومادة طلع حل هذا نصيح ذات دلالة نموذجية عريقة من حيث ارتباطها بالمرأة وانطلاقها إلى فضاء الفعل والحياة . كما أن الفعل (طلع)^(٥٢) مرتبط بدلالات العلو/والإشراق/والنماء/والبلوغ ، من ذلك قولهم طلعت الشمس بمعنى ظهورها من علو . وطلع النخل أى خرج ثمره وأعطى ، وطلع المكان أى بلغه ، وأطلع الشجر بمعنى أورق ، وأطلعت النخلة أى طالت وتمددت . وهذا كله تاريخ دلالي ثرى تشعب به هذه الكلمة (طلعت) جعلها عنصراً توليدياً غنياً نتج عنها (جملة شعرية) بالغة الثراء حسياً ودلالياً ، حيث بلغت ما يوازي أربعين كلمة موزعة على أربع وعشرين تفعيلة (مستعلن) انتهت بكلمة (ظهر) (المصادرة لطلع في تدليلها . هذا جانبها الحسى أما دلالات هذه الجملة الولود فإنها من الشمول إلى حد يصنع حقلاً دلالياً ، حيث يسورق التين والزيتون ، وتلقى للنخيل التحيات ، وتويع الوجوه وتنمو حبات الرمال . وهذه كلها دلالات متولدة عن الفعل (طلعت) حيث معانى النمو والتعالى والمطاء . وهذه جميعها ثمار للفعل الجديد الصادر عن المرأة الفاعلة ، إنها المرأة/المعنى حيث نجد كل حركة منها تنفص إلى حمل مثير . فحركاتها أفعال ، ولذا فهي جاءت وطلعت وألقت . وفى المقاطع التالية جاءت مرة أخرى/ وأسفرت/ ودخلت/ ومالت/ وأزهرت/ وقرأت/ ودمعت/ ومشت . ولرؤسنا في رصد أفعالها لصنعنا معجماً من الأفعال يملأ علينا نصف هذا البحث . فهي امرأة صانعة للأفعال ومولدة للمعاني ، تقول وتفعل وتمارس إصدار الأوامر (على خلاف نموذجينا السالفين اللذين مارسا استقبال الأوامر دون فعلها) . وخديجة ، قبل أن تأمر تفعل ، فهي قد :

احتفلت بميلاد الحروف وأطلقت عصفورها للبح
في طرق المساء :

لا تزرعوا قمحاً من قبل أن يجد الفؤاد طريقه للناس . . . لا
لا تركبوا بحراً من قبل أن يجد الحمام مكانه في القلب . . لا
لا تطلبوا أجراً على وجع الكلام وحرقة القلب المضرج
قبل أن يفد الحمام
قالت . . وأسدت الكلام .

هذه خديجة الفاعلة التي لا ترى أن الكلمات (زيف كاذب أشر)
كما هي صورة الكلمات عند المرأة/ اللؤلؤة ، ولكنها تفضل بميلاد
اللغة وتصنع من هذا الميلاد عصفوراً ينطلق بالبح والفعل .

ومع هذا الفعل الملازم لذات المرأة من خلال اسمها الصريح
الفاعل فإنها ذات صفة أيضاً ، فهي (فتاة الليل) وفى ذلك مفارقة
شجاعة حيث إن فتاة الليل في العرف العام تشير إلى معنى
مستقبح^(٥٣) . وثأن هذه الصفة مرتين في القصيدة في مطلع المقطع
الأول كما نقلنا ، وفى بداية المقطع الثانى :

جاءت فتاة الليل من صبح الهواء فأسفرت
دخلت على الأطفال موالاً ومالت للحديث وأزهرت
قرأت كتاب الله وانتشرت على الكلمات دفناً
أسمراً ،
قمرأ على وجع القمر .

لأنها جاءت ضعيفة كما كان قد أراد لها . ومن هنا وقع الرجل في مأساة
مصيرية صنعها لنفسه .

وبدا تكتمل صورة هذا النموذج عن المرأة/الحياة ، أو المولد
النفس ، حيث يتحقق لها هذا التصور النموذجي من حيث إنها واهبة
الحياة ، بعد أن كانت مادة للموت . وننتقل الآن إلى صورة ثالثة
لنموذج المرأة الشعرى .

٣ - ٣ المرأة/المعنى

رأينا في نموذج المرأة/الحياة أن المرأة جاءت بحضور أنثوى كامل
الأنوثة ، وحينها (طلعت) في القصيدة نتج عن ذلك الطلوع عالم
رومانسى مفعم بأجواء العشق والمتعة ، وفيها يقول غازى القصيبى في
القصيدة ذاتها :

طلعت فماجت الأنداء والأشذاء
والأضواء والأهواء والصور

هذا هو طلوع المرأة في ذلك النموذج ، إنه طلوع الأمل للرجل
الذكر الذى جاء محتجباً بالشجر والاحتضار ، وراح يبحث عن هذه التي
تقوى على منحه الأنداء/والأشذاء/والأضواء والأهواء والصور .

ذاك نوع من (الطلوع) رأينا سماته في النموذج الثانى ، ولسوف
نرى الآن نوعاً مختلفاً من الطلوع ، يتأسس منه نموذج ثالث هو المرأة/
المعنى .

وطلوع المرأة/المعنى بأن في قصيدة بعنوان (خديجة) لمحمد جبر
الحروب ، حيث نقراً :

جاءت خديجة^(٥٤)

طلعت فتاة الليل من صبح الهواء فأورقت تينا وزيتونا
وألقت للنخيل نجمة الآتين من سفر فأبنت الوجوه
شقائقاً وثمت حبيبات الندى مطراً على تعب
القرى ، قمرأ على الباب العتيق لعالم نسي
الحديث الطفل ، والكلم المذاب مع ارتخاء
الهر أول ما ظهر .

نسى التطلع للقمر

طلعت على مد البصر .

هكذا تبتدئنا القصيدة مفارقة للنموذجين السابقين حيث نجد المرأة
هنا هيأنا بياناً ، فهي : خديجة باسمها وذاتها ، وليست بذات اللسى
أو اللؤلؤة السمراء . فهي الجوهر وهى الذات وليست الصفة
أو الماهية .

وخديجة هذه (جاءت) ، هى الفاعلة والمحدث للفعلى ، فهي غير
ذات اللسى التي يرسل الشاعر إليها خطابه عبر الوسطاء ، وليست
اللؤلؤة السمراء التي ظل الشاعر يأمرها بأن تقول فلا تفعل .

وهي بعد أن (جاءت) طلعت ، فحضورها ليس مجرد حضور بأن
ثأن ، ولكن ذلك يعقبه طلوع . ولا يفوتنا هنا ما لفعل (طلع) من
علاقة عضوية بخروج المرأة بصفة خاصة من خبايئها . ولذا كان من
كلام العرب المجازى قولهم : طلعت المرأة من خبايئها - كما ينقل

نحن نحب نحن الصرخة الأولى ولون الماء والأشياء .

هكذا يتحد الرجل بالمرأة ويتصوى تحت رايتها ليندمج فيها وفي فعلها ، وهذه مفارقة نموذجية حيث تصبح القوة للمرأة ويصبح التأثير لها ومنها ، مثلما انقلبت معادلة الليل /الصبح وصار الليل يخرج من الصبح ، بدلاً من العكس الممهود .

ومن هذا التوالد الدلالي القائم على (المفارقة) يأتي صوت المرأة لبشكل الحدث فيستثير الفعل حيث إن :

صرختها استحالت نبتة في غرة الصحراء دمعتها استحالت قطرة .

ولا تكون صرخة المرأة ودمعتها في الصحراء إلا لحظة (الواد) ، وهذه لحظة تاريخية مصيرية للأشياء ، ولكنها هنا تتحول من موقف للموت إلى ارتعاشة حياة ، وتفتتح الحياة لتصبح عدداً مجموعاً من الحيات الشاملة في ساحة السواد الذي تواجهه الأشياء في (غرة الصحراء) فتحوله خديجة إلى (نبتة) يحمل رؤية الحياة ملء الرمال : إن جاءكم نبتاً .

فهذا ساحل الرؤيا وإن هجت به ربح الشمال تظل أصوات الثوارس ، صرخة الحيات ملء رماله . فتبينوا إن جاءكم نبتاً .

ومن هذا النبت أن صرخة الحيات في الرمال (استحالت نبتة في غرة الصحراء) . وفي كلمة استحالت ما ينهض دليلاً على التحول الاصطناعي وانصراف الحدث عن غايته المقصودة إلى وجهة جديدة يتخذها الفعل لنفسه ، مما يحول صرخة المؤودة إلى صرخة للحياة تنبت بها الصحراء .

ومن هذه الصرخة الأنثوية الفاعلة يتولد الأمر من خديجة إلى رجلها بأن يذوق معها تجربة (الواد) المتحول ، فتوجه إليه دعوته بالموت / الميلاد قائلة :

فالنثم بالتربة العذراء

وليكن الغياب

غاب وغاب

لا أرض في الأرض التي عيب السواد

لا أرض في الأرض اليباب

ويستجيب الرجل لدعوة أنثاه ويدخل معها في تجربة (الواد) ويغور في الغياب من غاب إلى غاب ، ثم يصرخ بعدها :

صرخت . . صرخت

وما فتئت أردد الصلوات في روعي

كلا ورب البيت

ما مزقت أوراقي ولا آذنت خيلي بالرحيل

أنا القليل على ضفاف الحلم

والربان في قدم المسافة

وفي هذا المقطع تتقرر دلالات (فتاة الليل) من خلال أفعالها فهي (تسفر) بالمواعيل على الأطفال وتقبل للحديث وتزهر به ، كما أنها تقرأ كتاب الله فتنتثر على الكلمات دفناً أسماً .

وهذه دلالات تضاف إلى ما في المقطع الأول من دلالات العلو والنماء ، مع ما تحمله صيغة (صبح الهواء) من مفارقة طريفة حين تطلع فتاة الليل من ذلك الصبح أو حين تضيء منه ، مما يجعل الليل المنسوبة إليه هذه الفتاة ليلاً مختلفاً عن الليل الممهود ، من حيث إن الليل الحقيقي هو المشتمل على النهار والحاوي له ، كما تشير الآية الكريمة في قوله تعالى (وآية لهم الليل نسلخ منه النهار - يس ٣٧) أي أن الليل يتمخض عنه نهار كان محتباً فيه . ولكن ليل القصيدة يفارق ذلك الليل ويختلف عنه ، لأنه ليل يأتي من الصبح ، مما يعني أنه شيء آخر غير الليل الممهود . وهذا الليل الجديد يتشكل أنياً بين يدي القصيدة . وعليه فإن الدلالة فيه ذات تكوين ابتكاري تتخلل فيه عن تاريخها السياقي المعنوي السالف ، وتتصنع من خلال النص في تكوين دلالي جديد . ومن هنا فإن (فتاة الليل) ليست هي ما كنا نعهد قبل مدام النص لنا ، ولكنها صفة جديدة تنمض مكنوناتها المعنوية من تطور جل النص ، وهو تكوين يتشكل من خلال الأفعال المتلاحقة التي رصدنا بعضها ونحيل إلى بقيتها في النص .

إن هذا معناه أننا نقرأ نصاً شعرياً يصنع نموذجاً عن المرأة من خلال حركات هذه المرأة (داخل) النص لا (خارجه) . وهذا ما يلزمنا فعله ، بأن نستقري سمات هذا النموذج حيثما ظهرت في النص ذاته ، فإماماً مثلما فعلنا مع نص القصصى وسرحان حيث شكلنا صور النماذج كيفما جاء في النصوص .

ومن تشكيلات نموذج فتاة الليل الصانعة لطيفتها نصوبياً أنها تسلب من الرجل أهم رمز لذكورته وهو رمز القمر ، حيث يتحول هذا الرمز من (دال) على الرجل إلى مدلول يتولد عن حركة خديجة ، ويتكرر ذلك خمس مرات في المقطعين الأول والثاني ، وفي كل هذه الحالات جاء القمر نتيجة للفعل الصادر عن خديجة ، فهي تصنع (قمرها) وتشكله ، مثلما تشكل فعلها بإيجابية قاطعة تصدر عنها هي وليس عن الرجل الذي أخذ في الاختفاء والاضمحلال في هذا النموذج ، واقتصر على كونه مجرد إنسان لا يتميز عن المرأة بل ولا يساويها ، وقصارى ما يأمله هو أن ترضى به فتاة القصيدة رفيقا لها وشاهداً على فعلها :

وطلبتُ منها أن تكون

أبقيت في يدها يدي

فكفّت الدنيا عن التجديف .

ذا بحر

وقفنا

والسماوات انتهت لينا

وكنا راحتين محوطين الشمس

شفة وشمس

لغة ترطب مبسمين

حمامة ترتاد ساحتنا

نحب . . . نحب . . . يا الله

قبل - معناه الزوج . وبذا فإن جملة (فاستروا عرى البلاد) معناها زوجها بفارسها المنشود ، وذلك لكي لا تواجه المصير البديل وهو القبر .

وهذه صورة أخذت بنحو المفهوم السائد للمؤودة إلى مفهوم مختلف بطور الدلالة ويوغلها في الإفراغ والتكثيف . هذا ما اكتشفته فتاة الليل :

(وجدت ركاماً موغلاً في العتق مشوراً رماداً ملؤه وطن)

هذا هو الموروث القديم (ركام موغل في العتق) موروث الأساطير والحكايات الشعبية عن المؤودة التي هي - هنا - وطن يلفه الرماد ، كما كانت الرمال تحتوى البنت في جوف (القوز) .

ومن وسط هذا الركام جاءت (خديجة) وطلعت (فتاة الليل) من تحت الرماد مثل طائر الفينيقي ، ثم :

دخلت على الأطفال موالاً ومالت للحديث وأزهرت
قرأت كتاب الله وانتشرت على الكلمات دفناً أسمر
قمرأ على وجع القمر .

لقد أزهرت (فتاة الليل) القادمة من صبح الهواء . وكلمة (أزهرت) تبعث فينا صورة (الدرة الزهراء) صاحبة الأعراس ؛ وهي صفة ارتبطت بمثال المرأة/الحياة أسطورياً - كما ذكرنا من قبل - ورأينا أن غازي القصيبي حرر لؤلؤته من تلك الصفة لكي لا تشارك الرجل/القمر في صفة من صفاته الأساسية ، واستعاض عنها بصفة (السمراء) ، ولكن محمد جبر الحري بنحت لفتاته صورة تمت للدرة بعلاقة جدلية ، لكنها علاقة التحول والمقارعة ، ذلك لأن (أزهرت) فعل وليست صفة ، وفي الفعل الحركة والحياة مع تحولات الزمن وتفاعلاته ، وهذا ما ينقص الصفة والاسم ، ومن هنا جاء تطور صورة (فتاة الليل) ومغايرتها لصورة الدرة الزهراء . فهي ليست بذات صفة ولكنها صاحبة فعل ، وهي ليست جامدة ولكنها متحركة ومتوتبة بالحياة ، ولهذا فإنها حين (أزهرت) تحولت إلى شيء حي ، فقرأت كتاب الله ثم (انتشرت على الكلمات دفناً أسمر) . وهذا الدفء الأسمر هو تحول للصفة اللؤلؤة السمراء ، تلك الصفة الملائمة للؤلؤة والدالة على ماهيتها عند غازي القصيبي ، ولكنها هنا تتحول من صفة للمرأة إلى صفة لحالة فعلها وما ينتج عن ذلك الفعل . وهو ناتج ذو تأثير يخترق معادلات المجهود إلى درجة أنه يختلس ماهيات الأشياء ، حيث يجعل القمر وصفاً لحالة الانتثار الناتج عن حركة فتاة الليل ، وهو إذ يكون صفة وحالاً لها فإنه في الوقت نفسه يرتد فينتثر على وجع الرجل/القمر : قمرأ على وجع القمر .

وصنيعها إذن أزهري أولاً ليتحول من الماهيات والتلازم إلى الفعل والتغير ، حيث استعالت السمرة إلى دفة ثم انتثر ليسلب القوة من الرجل فيأخذ قمره ليحوطه إلى حال للانتشار وإلى وجع راحته .

ومن هذا الإزهار وما تلاه من كشف صورة المؤودة الجديدة (البلاد - الوطن) أصبح قدر خديجة/فتاة الليل أن تكون فاعلة . وأصبح لزاماً عليها أن تحول دلالات الجمود والزم إلى دلالات للتغير والتحول الدائم ، وهذا يشمل الصفات والأسماء كما رأينا في تحولات دلالات فتاة الليل والقمر ، ويشمل الأفعال كما في أزهرت وطلعت ، ويشمل النماذج كما شاهدنا في نموذج المؤودة ، ومن كان ذا شأنها فهي

هكذا يتحول فعل الصراخ إلى حدث تطهيري حين يضع الرجل نفسه بين يدي فتاته مقسماً لها ببراءته من الدم المراق ، بدليل أنه هو (القاتل على صفاف الحلم) ؛ فلم تكن هي وحدها المؤودة ولكن الرواد وقع عليهما معا . ولا بد من أن يهبضاً أيضاً معاً من الرمل بالحيوات والتربة العذراء والنبته المرتعشة بالفعل ، وسيكونان عندئذ كما قالوا :

نحن الصرخة الأولى

ولون الماء والأشياء

ولسوف تتلون من ذلك وجوه الحياة : الجداول/البلابل/القبائل /والصحراء .

ولكن صورة المؤودة لم تختف بعد ، ذلك بأننا أمام نوع من الرواد أكثر فداحة وأشرس أثراً من السابق ، وهو ناتج عن العمرة التي لم تستر بعد ، مما يعني أن العرى مازال باقيا ، وأن الستر لم يتحقق . ولهذا فهو مطلب قائم ومائل تشخصه لنا فتاة الليل ، قالب الصورة القديمة إلى وجه جديد فتقول :

اللوح أسود

فاستروا عرى البلاد وسواة المدن اللقيطة

واحتموا بوجوهكم . وتبينوا إن جاءكم نيا
هذا أنا تمب ومرسة وقيد رافض للقيد .

هذه إذن هي الصورة والمعضلة فالمؤودة هي البلاد ، وخديجة تمب ومرسة وقيد . ولكنها قيد رافض للقيد . وهذا الرفض يحمل مشكلة هذه المرأة كإنسانة ، ولكنه لا يفك قيد البلاد بحريتها الذي لم يستر ، ويمدنها اللقيطة التي مازالت سواتها بادية عارية . هذي هي الحقيقة ، وما عداها فهو زيف مارسه التاريخ الذي نحدرنا خديجة منه :

لا تقرأوا التاريخ

زيف ما يسطره الديول

كفأكمو زيفاً على زيف

سنى العمر مرت ما قرأت حقيقة

مرت . . كما مرت على الصحراء صائفة الغمام .

والرود إذن لم يعد تاريخاً مضى ، ولا هو دفن البنت حية في الرمال طلباً لسترها ، ولكنه عرى البلاد وسواة المدن اللقيطة . ولقد تخلصت الفتاة من حادثة (الرود) بأن (صرخت) صرختها الفاعلة التي فجرت الرمال وحركتها ، وجعلت حبيباتها مطراً وقمرأ ونبته في غرة الصحراء ، هذه المرأة القيد الذي رفض القيد ، لكن المدن اللقيطة لم تزال لقيطة وتشكل منها :

وطن سراب . .

وطن تراب

وطن ضباب

وتتردد كلمة (وطن) موصوفة بهذه الصفات سبع مرات في القصيدة ، أي أن الوطن المتكون من العرى والمدن اللقيطة لا تحل معضلته إلا بستره وإنقاذه ، فهو مثل البنت القديمة في المثل الشعبي (البنت إما للستر أو للقبر) . والستر في هذا المثل - كما شرحنا من

وانطلاقات الجذور إلى انحناءات الكهول تعبت من الوطن البخيل .

هكذا رأيناها في وسط توترات النص ، وقد طلبت وطناً بديلاً
وتعبت/وتعبت/وتعبت منه ومن طلابها له ، ولكنها في الختام تصل
إلى لحظة الميلاد حيث تتحول صرخة الموهودة إلى نبتة تخرج من وسط
ركام الرماد ، بعدها جاءت/ وطلعت لا لتجد وطناً جاهزاً كبديل
للمدن اللقيطة ، لكن لكي يتحقق إنجازها الفعل على يديها هي ،
وبفعلها الصادر عنها نراها وقد :

لمت على يدها القرى

نعم لقد تمت القرى على يديها كما يؤكد النص (وما كذب
الهوى .. كلا ولا كذبت تراتيل القرى) . لأن الفعل هنا يقوم على
الإنجاز والبت من امرأة مارست صناعة المعنى وإنتاج الدلالة وتحويل
الجماد إلى حياة . وهذا هو نموذجنا الثالث : المرأة/المعنى .

.....

وأخيراً نصل إلى النتيجة التي نسفرها بدأنا من تصور تشريحي
حول النماذج الثلاثة للمرأة على حسب تمثيلاتها في ثلاثة نصوص
شعرية تحمل أمثلة لمطية لحالات الفعل الشعري المعاصر ، حيث رأينا
قصيدة حسين سرحان وقد تحمل فيها نموذج دلالي خالص في هويته
النمطية أسلوباً ودلالة وتصوراً ، ومن ثم تولدت عنه المرأة الموهودة ،
التي صار الغياب وهدم الفعل علامة عليها ، في حين أنها محبوبة
للرجل يتعلق بها ويحن إليها ، ولكن حنينه هذا لا ينقلها من بصير
الرؤد ، فهي بين قطبين مصيريين إما الرجل أو القبر . والرجل حين
يهواها فإنه يضمها في ركن الشفقة والخوف ، ويضع (الموت)
كاحتمال قائم دوماً بما هو حصانة مقدسة للمرأة من أجل صيانتها من
الحياة .

وحسين سرحان في قصيدة (ذات اللمى) جعل الموت سبباً شعرياً
وأداة جمالية تولد منها نصه ، ويمتد من خلاله صورة المرأة/الموت في
الموروث العربي ، وكأنه يجسد بيت إسحاق بن خلف الذي يقول عن
ابنته متمنياً موتها شفقة عليها^(٥٤) :

تمسوى حيان وأمسوى موتها شفقاً
والموت أكرم نزال على الحمرم

وهذا الموت (الكريم) هو ما تمجد في (ذات اللمى) ليصنع منها
نصاً شعرياً جديداً يتلاقى فيه الإبداع الفردي مع الموروث الجمعي ،
حيث يكون سلطان الموروث أقوى وأبلغ ، فيحتل الشاعر الآن وتنشأ
حالة (الاختيار) الشعري التي يتبعها قبول الرؤية الشعرية الموروثة ،
فتدخل التجربتان ، الحالية والموروثة ، في موقف (ميثاق) كما يقول
(بلوم) عن (لوحة التلقي - Scene of Instruction)^(٥٥) . ومن
هنا صارت قصيدة حسين سرحان إفرازاً نموذجياً للدلالة النصومية
عن المرأة كما هي في الدهن العربي الجمعي ، حيث يأتى الحب والموت
معا معادلين مصيريين للمرأة ، ويجمع الشاعر بينهما في نصه ليحقق
بذلك اكتمال الصورة بنموذجها المصيري التام .

ويأتى غازي القصيبي بملوؤته السمراء مقتحماً الصورة الذهنية

صانعة للمعاني ، وبهذا تكون مثال المرأة/المنتجة في مقابل المرأة/
المستهلكة (بفتح اللام وكسرهما هل المعنيين) . هذا هو نموذج المرأة/
المعنى التي جعلت شاعرها يقدم لنا (٨٦) ستة وثمانين فعلاً ماضياً ،
تشكلت منها دلالات القصيدة .

وهذا العدد الكبير من أفعال الماضي التي طفت على النص واحتلت
مساراته ، يوحي بصفات هذه المرأة/النموذج ، فهي امرأة تمضي
داخل الفعل وتحدث غايتها وتجري حديثها . ولم تأت الأفعال بصيغة
المضارع لأن المضارعة تقتضي النية في القيام بالفعل أو تدل على
الشروع فيه ، لكنها لا تشير إلى (إنجاز) الفعل ، ومن ثم (إنتاج)
الحدث و (إحداث) النتيجة . أما أفعال الماضي فإنها تدل على البت
وتحقيق الغاية ، كما أنها تدل على أن ما حدث من أفعال كانت نتائج
لفعل ذات صدر عن المرأة بإرادة منها وتنفيذ يديها ، فهي امرأة الفعل
والإنجاز والبت ، مع التفرد فيما تفعل معتمدة على تصورهما للعالم من
حولها . وهي حينها تصل إلى ذلك التصور فإنها تحقق شروطه بنفسها
وتحدث غاياتها فيه ومنه . إنها امرأة حديدية تصنع ظروفها وتشكل
أجواءها ، وإذا اقتضى الأمر تحويل الدلالات أو توليدها فإنها تفعل
ذلك بلا مواربة .

وإذا استراحت من الفعل المنجز قليلاً فإنها تلتفت إلى (الأمر)
بديلاً عن الإنجاز الذاتي ، لكي تأمر الرجل بأن يفعل ما يتواءم مع
دلالات أحداثها ، ولذا نجد عشرة أفعال جاءت بصيغة الأمر لإكمال
بعض جوانب الصورة الشاملة لدلالات النص . ولكن أفعال الأمر
لا تقاس بأفعال الماضي (بنسبة ١٠ إلى ٨٦) مما يعني أن المرأة هنا
تعتمد على جهودها في تحقيق غاياتها . وهي غايات متحققة بكل
تأكيد ، لأن سقوط عشرة أفعال أمر لا يؤثر في ستة وثمانين فعلاً قد تم
تحقيقها . فالنص إذن بكل فعله وأثره هو نص المرأة ، وهي -
وحدها - بطل القصيدة ومنتج الدلالة ، بما أنها المرأة/المعنى .

وما جاء في القصيدة من أفعال أخرى فهي ليست ذات علاقة
جوهرية بتشكيل الدلالات الأساسية للصانعة للنموذج .

لهذا كان عنوان النص : خديجة ، وكانت حقيقته : خديجة ،
وانتهى على مشهد اكتمال الحضور الفاعل للمرأة/المعنى .

جاءت على شفة وشمس
طلعت خديجة من تفاصيل الهواء
فأشرقت

ولمت على يدها القرى

وغنى الهوى أبداً

وما كذب الهوى

كلا ولا كذبت تراتيل القرى .

هكذا القرى (لمت) بصيغة الماضي والتحقق على يدى خديجة/
الفاعلة المنتجة . والقرى إذ تتمر فهي البديل الذي نشدته خديجة عن
المدن اللقيطة وراحت من أجله تهيم حيث رأيناها في النص وقد :

طلبت موازء ، فتشت في السفن عن وطن بديل

تعبت من البحث الطويل

تعبت من الركض الذي يمتد من فرح الأجنة

الرجل وطلبه . وهذه صورة نموذجية تقوم على بعد أسطوري يصنع المرأة لكي يستمد قوة لعمله قادراً على الأخذ منها ، دون أن يخضع لها أو أن يسمح لها بمساواته في الفعل .

وثان قصيدة (خديجة) لمحمد جبر الحري متخلصة من شروط النموذجين السابقين لتحقيق داخلها صورة مختلفة لامرأة جديدة لا تدفن تحت الرمل فتتوت ، ولا تمارس دور المعشوقة المدللة ، ولكنها امرأة تخرق القيد لتفرضه وتحقق بذلك نصاً ذا رؤية جديدة لا تنقض السالف ولا تلغيه ، ولكنها تتولى إيداعه من جديد ، ومن ثم تعيد لنا ابتكاره كنموذج يحتوى السالف وفي الوقت ذاته يفارق ذلك السالف كأنه شيء لم يكن من قبل . وهذه هي (الرؤية الجديدة) كما يسميها بلوم في (لوحة التلقي) . وهي المستوى السادس في درجات التداخل النصوي .

بصورة أخرى تقوم على مصدر إلهامي آخر يتعادل مع السابق ويتنافس ، ومن هذه المنافسة يتحقق للقصبي قدر من التحرر يمكنه من (الحلول) كبديل شاعري أصيل . ومن ثم (تحضر) المرأة ويتحقق لها الخطاب المباشر ، وتصبح سبباً لحياة الرجل ومصدراً لسعادته ، على النقيض من النموذج الذهني الذي يجعل المرأة مادة للموت ومصدراً لشقاء الرجل من حيث خوفه عليها .

ولكن حضور المرأة عند القصبي كان حضوراً أثرياً خالصاً حيث صارت بلا إرادة وبلا فعل ، وصار الفعل حكراً على الرجل وحده الذي حل محل (القمر) ، واحتل صورة الحدث ، وسخر كون القصيدة لرغبته وإرادته ، مما سلب الفعل من المرأة وجعل حضورها بلا فعل . ومن هنا سكنت الأنثى في قصيدة (أغنية في ليل استوائ) لغزى القصبي لنجد فيها نموذج المرأة/الحياة . ولكن هذه الحياة هي الحياة الرجل ، وليس للأنثى منها سوى أنها المانحة لها ، بناء على رغبة

الهوامش

- (١٥) ديوان المهديين ، القسم الأول ، ١٣٨ (دار الكتب المصرية . القاهرة . ١٩٤٥) .
- (١٦) هذه بعض معاني (عور) . انظر القاسوس المحيط مادة (عور) ، والزحشرى : أساس البلاغة من المافة ذاتها .
- (١٧) جواد حل : الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ٦١٧/٤ ، وكذلك : أحمد محمد الخولي : المرأة في الشعر الجاهل ، ٣٠٣ (دار الفكر العربي . القاهرة ، ١٩٦٣ م) .
- (١٨) ورد ذلك في جريدة (الجزيرة) عدد ٥٤٠٨ ص ٢٣ الرياض ١٤٠٧/١٧٢٤ هـ (١٩٨٧/٧٢٠ م) ، نقلنا من مجلة (عالم الاستثمار العربي) العدد الثاني . مارس ١٩٨٧ (هوامش صحفية - فوزية العريضي) .
- (١٩) حسين سرحان : أجنحة بلا ريش ، ٢٥ (نادي الطائف الأدبي) الطائف . ١٣٩٧ هـ (١٩٧٧ م) .
- (٢٠) الصوتيم هو الوحدة النصوية التي تكون أساساً دلالياً في النص ، أي أنها نواته المحركة لكافة أجزائه ، وهي العنصر المهيمن في النص . للتفصيل راجع : عبد الله الغداس الخطيطة والتكفير - من البنية إلى التشريحية - ٣٣ ، ٩١ (النادي الأدبي الثقافي . جدة ١٩٨٥) .
- (٢١) ليس من شرط الصوتيم أن يكون في وسط النص ولكنه يأتي (في) النص ، وفي الشعر القديم يغلب مجيئه في المطلع . انظر السابق ٩١ .
- (٢٢) من قصيدة (باليل الصب) ومداخلها انظر : محمد المرزوقي : باليل الصب ومعارضاتها (الدار العربية للكتاب . تونس ١٩٧٦) .
- (٢٣) ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ونزهة المشتاقين ، ٤٣ (تحقيق الدكتور السيد الجميل . دار الكتاب العربي . بيروت ١٩٨٧) .
- (٢٤) السابق ١٠٢ .
- (٢٥) عباس حسن : النحو الوافي ٣٣٨/١ (دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٧٥) .

- (١) كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ٤٢/١ (ترجمة الدكتور عبد الحلوم النجار . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٨ م) .
- (٢) انظر ديوان الحماسة لأبي تمام ٨٤/٢ (تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي . مكتبة محمد حل صبيح . القاهرة ١٩٥٥) ، وقارن : مصارع العشاق لجمهر السراج ٢٠٧/٢ (دار بيروت . بدون تاريخ) .
- (٣) سورة الشعراء ، ٢٢٦ .
- (٤) عبد الكريم الجهمسان : الأمثال الشعبية في نجد ، ٥٩٢ (دار أشبال العرب . الرياض ، ١٤٠٣ هـ) .
- (٥) أنشئت هذا المثل رواية عن الدكتور عبد الله سالم المطاطي ، وهو أحد أبناء قبيلة هذيل ، وهذا المثل يكثر ترداده عند هذه القبيلة .
- (٦) لسان العرب مادة (في وز) .
- (٧) حسن يوسف موسى وعبد الفتاح الصميدى : الإصحاح في فقه اللغة ١٠٥٤/٢ (دار الفكر العربي . القاهرة ١٩٦٤) .
- (٨) انظر من ذلك : جواد حل ، الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ٦٥٧/٤ (دار العلم للملايين . بيروت . مكتبة النهضة بغداد ١٩٦٨) .
- (٩) هكذا يحمده أحمد كمال زكي انظر كتابه : شعر المهديين في العصر الجاهل والإسلامي ص ٩ - ١٠ (دار الكتاب العربي - القاهرة ١٩٦٩/١٣٨٩ م) .
- (١٠) السابق ١٠ .
- (١١) عن ذلك راجع جواد حل ، الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ٦١٧/٤ - ٦١٨ .
- (١٢) انظر : الإمام الرازي : مختار الصحاح مادة (حل) .
- (١٣) أبو النجم العجل : ديوانه ، ١٠٣ (جمع وتحقيق علاء الدين أبا . النادي الأدبي . الرياض ، ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م) .
- (١٤) انظر Carl Brockelmann, History of the Islamic Peoples, 9 (trans by J.Carmichael and M. Perimann. Capricorn Books, New York 1973).

- (٢٦) أير على الطبرسي : مجمع البيان في تفسير القرآن ١٤٥٨ (دار إحياء التراث . بيروت . دون تاريخ) .
- (٢٧) السابق ١٤٦ .
- (٢٨) عبد الله الغدامي : الخطبة والتكفير ٢٧٧ .
- (٢٩) حل البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، ٩١ (دار الأنثلس . بيروت ١٩٨٠) .
- (٣٠) ليليان فرست : الرومانسية ١٧٢ (ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة ضمن « موسوعة المصطلح النقدي » المجلد الأول . دار الرشيد للنشر . منشورات وزارة الثقافة والإعلام - العراق ١٩٨٢) .
- (٣١) ورد ذلك في مقدمة حمد الجاسر لديوان الشاعر حسين سرحان (أجنحة بلا ريش) ص ٨ - ٩ .
- (٣٢) إحسان عباس : فن الشعر ١٧٤ (دار الثقافة . بيروت ١٩٧٩) .
- (٣٣) من أفكار غازی القصبي حول الشعر ووظيفته الثانية في حياة العصر/انظر كتابه : سيرة ضمرية ١٠٧ (دار الفهصل الثقافية . الرياض ١٩٨٠) .
- (٣٤) منشورة في جريدة (الرياض) عدد (٥٣٦١) الجمعة ١٤٠٣/٥ هـ (١٩٨٣/٧/٨ م) ص ٣٧ .
- (٣٥) رينه ويليك : مفاهيم نقدية ، ٤٨٠ (ترجمة محمد عصفور . عالم المعرفة . الكويت ١٩٨٧) .
- (٣٦) هذا هو مفهومها عند كليانث بروكس ، انظر السابق ص ٤٧٥ .
- (٣٧) الأخطل : ديوانه ٧١٩/٢ (صنعة السكرى . تحقيق الدكتور فخر الدين قبلاوة . دار الأفاق الجديدة . بيروت ١٩٧٩) .
- (٣٨) عمر بن أبي ربيعة : ديوانه ١٠٣ (شرح محمد محي الدين عبد الحميد . المكتبة التجارية الكبرى . القاهرة ١٩٥٢) .
- (٣٩) السابق ١٤٣ .
- (٤٠) حل البطل : الصورة في الشعر العربي ٤٤ ، ١٨٣ .
- (٤١) السابق : ٤٤ .
- (٤٢) أحمد كمال زكي : الأساطير - دراسة حضارية مقارنة - ١٠٤ (دار العودة . بيروت ١٩٧٩) .
- (٤٣) الأحشى : ديوانه ٣٦٧ (شرح الدكتور محمد محمد حسين ، الناشر (٩) ١٩٥٠) .
- (٤٤) هذا هو تعريف شولز . راجع : عبد الله الغدامي : الخطبة والتكفير ٣٢٠ .
- (٤٥) السابق : ٣٢١ عن ليتش .
- (٤٦) أشار إليه الدكتور محمد محمد حسين في تحقيقه لديوان الأحشى ص ٣٦٤ .
- (٤٧) المعجم الوسيط مادة (در) - (أخرجه الدكتور إبراهيم أنيس وآخرون . مجمع اللغة العربية . القاهرة ١٩٧٢) .
- (٤٨) القاموس المحيط مادة (ز ه ر) .
- (٤٩) نقلاً عن لويس عوض : نصوص النقد الأدبي - اليونان - ٢٢٤/١ (دار المعارف القاهرة ١٩٦٥) . وعن التطور الأسطوري للذرة والمرأة انظر : حل البطل : الصورة في الشعر العربي ٧٧ .
- (٥٠) عن هذا وعن صفات الماهية انظر : محمد مندور : الأدب ومذاهبه ٢٥ - ٢٧ (مكتبة نهضة مصر . القاهرة . دون تاريخ) .
- (٥١) محمد جبر الحري : قصيدة (خديجة) منشورة في مجلة (أوراق) عدد (٢٣) في ١٩٨٥/٧/٢٠ ص ١٠ - ١١ (الإمارات العربية المتحدة) .
- (٥٢) المعجم الوسيط مادة (ط ل خ) .
- (٥٣) انظر السابق مادة (ب ن ن) حيث ورد قوله (وبنات الليل : طائفة من البنات) ، وهو تعبير محدث .
- (٥٤) ديوان الحماسة لأبي تمام ، ١٥٤/١ .
- (٥٥) عبد الله الغدامي : الخطبة والتكفير ، ٣٢٦ .

ندوة العدد

أزمة الإبداع الشعري وتحديات العصر

أدارها : صلاح فضل
اشترك فيها : أحمد عبد المعطي حجازي
عبد الوهاب البياتي
كمال أبو ديب
عماد الربيعي
أعدهما : محمد صديق غيث

صلاح فضل :

اسمحوا لي أن أبدأ بالترحيب بكم باسم أسرة تحرير مجلة « فصول » ، واسمحوا لي أن أعبر عن سعادتي البالغة باجتماع هذه الكوكبة من أدباء العربية ونقادها ، فيها أحسب أنه أهم لقاء ثقافي شهدناه في الآونة الأخيرة .

وموضوع هذه الندوة هو : « أزمة الإبداع الشعري ، وتحديات العصر » . وإنني أقترح أن نقسم مسار الحوار على جملة من المحاور التي تستكمل نغوها ، وتتلاقى ، في نهاية الأمر ، لدى تضيء المركز أو النقطة الرئيسية التي تدور حولها الندوة .

إن واحدة من ظواهر الأزمة تتمثل فيها نلمسه ، فيها يعقد من ندوات شعرية ، من تفاوت شديد ، يصل إلى حد « تجاوز المصور » وليس مجرد تجاوز الأجيال ، ويصل إلى حد الاختلاف البين في مفهوم الشعر ومنطلقاته من شاعر إلى آخر ، بل يصل إلى حد « ندرة الشعر » في ندوات الشعر ذاتها . هذا ، برغم ما قد يكون في هذه الندوات من حشد كبير من « الشعراء » ، ولكن الإبداع الشعري في أمة ما ، لا يقاس بعدد شعرائها ، فرب شاعر مبدع واحد ، يكون جديراً بأن يلا عصره بأكمله ، ونحن لدينا - والحمد لله - أمثال هذا الشاعر .

ولكنه ليس من الأمور الطبيعية أن يكون الفارق بينه وبين غيره من الشعراء ، باهظ ، التباين والاختلاف .

إننا نفتقد - على العموم - حداً أدنى من الجودة الشعرية ، ونعاني من اقتحام كثرة من النظامين لدنيا الشعر ، وهذا ما يكرس لذلك التفاوت الشديد بين مستويات الشعراء ، وخصوصاً مع وجود قلة من المبرزين فيهم .

كل هذه مظاهر ترتبط - بطبيعة الحال - بمظاهر أخرى ، تصنع معاً أزمة الإبداع الشعري . ومعنا الآن - في هذه الندوة - شعراء ونقاد ، فلنجعل الحوار يبدأ من الشعراء ، ثم ينتهي بالنقاد . . .

أحمد عبد المعطي حجازي :

إنني لا أبعد عن الحقيقة كثيراً ، عندما أقول إن بعض ما يحدث في الندوات الشعرية ، وما يبدو فيها من تفاوت شديد بين الشعراء ، إنما يرجع في الواقع إلى « أزمة تنظيمية » دائمة . نعم ، إن الشعر يعان من أزمة إبداعية ، لكن كثيراً مما يقع في الندوات الشعرية لا صلة له بالإبداع ذاته ، وإنما ينجم عن عدم مراعاة بعض الشروط التي ينبغي أن ترفع حدوداً معينة للاختيار ، وكذلك لأعداد المشتركين ، توفيراً للوقت والجهد ، ورعاية لجمهور الشعر وحفاظاً عليه ، ذلك الجمهور

الذى يثبت دائماً أنه واع وذكى ، وقادر على قبول أى حركة شعرية أو رفضها ، وإقامتها أو إسقاطها ، سواء أكان ذلك في مصر ، أو في غيرها من بلدان الوطن العربى .

أما أزمة الإبداع الشعرى ذاتها ، فإن لها مظاهر أخرى ، ذكر الدكتور صلاح فضل بعضها منها ، وأضاف إليها ما نلاحظه جميعاً من غياب الحد الأدنى من الاتفاق حول التصورات الفكرية والفنية المختلفة ، فضلاً عن غياب الحوار الحقيقى حولها . فنحن لم نتمكن حتى الآن من الاتفاق على ما نتداوله من مفهومات ومصطلحات ؛ بل إننا - في جل حواراتنا - لا يستمع بعضنا إلى بعض ؛ ولذلك يظل كل منا « مجهولاً » بالنسبة للآخر . وحتى عندما نبحث في مبادئ وأوليات مفهومية واصطلاحية ، كالإبداع أو الحداثة أو الأصالة . إلخ ، يبدو أن كلانا لا يعترف مفهوم الآخر عنها ، بل لا يحاول كذلك أن يعرفه .

فهناك إذن نوع من الانقطاع في التواصل المعرفى بيننا ؛ ولذلك أرى أن فرصة قيام حركة شعرية حقيقية أمر بعيد الاحتمال ، لأن الحركة الشعرية لا تقوم إلا حين « يلتقى » أصحاب اتجاه معين في « تجمع » يعبر عن نفسه بصورة ما ، ثم تنشأ مجموعات أخرى ، ثم يقوم بينها حوار وتفاعل يؤدى إلى تنشيط حركة الإبداع بصفة عامة . ولكن صور التعبير أو « منابر » وصور الحوار وتفاعله ، كلاهما غير متحقق ، وإن تحقق فإنه يكون غير جيد التنظيم ، وغير كاف لتغطية المجال الشعرى العربى الواسع .

والأمر المثير ، أن النقد الأدبى يقف من هذا كله موقفًا يبدو فيه كأنه موجود وغير موجود « حاضِر وغائب في الوقت نفسه . فهناك نقاد وكتب ، ومجلات وكتابات نقدية ، ولكن الإبداع الشعرى العربى - بالرغم من ذلك - لم يؤخذ حتى الآن مأخذ الجد من قبل النقاد العرب ، الذين نجدهم قد شغلوا جميعاً بـ « التصدى » للتعريف بحركات جديدة ، وتيارات جديدة ، وشغلوا بالتظير دون التطبيق ، ودون تعرف الإنتاج الشعرى القائم « بظواهره المختلفة ، ومشكلاته المتعددة » .

وهناك - أخيراً - ذلك المظهر الخطير الذى يتمثل في نزوع كثير من الكتابات النقدية إلى تصوير بعض تحقيقات الإبداع الشعرى بأنها « هى الأكثر طليعية وتقدماً » . وأنها « ... » ، بالرغم من أن معظم هذه التحقيقات - في حد ذاتها - تعد من أكبر تجسيدات أزمة الإبداع الشعرى ؛ وذلك لما تحمله من « مسخ » وتقليد ومجانبة ، وغياب للعلاقة الحقيقية بين الشاعر ولغته وتراثها ، بدعوى المغامرة والكشف .

صلاح فضل :

بعد أن استمعنا إلى كلمة الشاعر نود أن نستمع إلى كلمة الناقد . ولذلك أتوجه الآن إلى الدكتور كمال أبو ديب . والدكتور كمال أبو ديب من كبار نقادنا البنيويين . ومن المعتقد عند البعض أن البناية نقد شكل ؛ ومن هنا فإننى أطرح سؤالاً يتجاوز هذا الاعتقاد وينفيه : ألا يرى الدكتور كمال أن أزمة الإبداع الشعرى مرتبطة على نحو جدنى بأزمة الواقع العربى المعاصر ؟

كمال أبو ديب :

هذا سؤال يحمل أهمية تبلغ الغاية القصوى ، ويتصل بجوهر ما أقوم به في هذه الأونة (١٩٨٤) من بحث نقدى . وسأحاول أن أبذل الإجابة عن هذا السؤال من خلال الحديث عن نقطتين : الأولى ، تتعلق بمفهوم أساسى في إطار العمل البنىوى الذى أقوم به الآن ؛ وهو الخاص بالعلاقة بين قوانين التطور الداخلية للأدب وقوانين التطور اللا داخلية أو الخارجية له . وهذه نقطة تستحق التركيز ؛ وسوف أعود إلى الحديث عنها فيما بعد . والنقطة الثانية تتعلق بمفهوم أحرص دائماً على اكتناحه ؛ وهو مفهوم الإجماع ، أو الرؤية المركزية السائدة في الثقافة .

فلا شك أن كل ثقافة تبلور لنفسها - في إطار معطيات اقتصادية واجتماعية وثقافية عامة ، تاريخية وحاضرة راهنة - تبلور لنفسها إجماعاً ما ، أو رؤية مركزية للوجود ، تتحول في مراحل أو مفاصل تاريخية معينة إلى مشروع جماعى ، أو - إذا شئت القول - حلم للمستقبل . ويبدو لي أن ما حدث في الخمسينيات من هذا القرن . هو أن الثقافة العربية قد عرفت مثل هذا المشروع ، حين تبلورت رؤية مركزية للوجود تجسدت في مستويات متعددة : فقد كان للمشروع بعده (أو حلمه) القومى ؛ وكان له بعده الاجتماعى والسياسى المتمثل في الفكر الاشتراكى والسياسات الاشتراكية ؛ وكان له بعده الإنسانى العام ، إذ كان ثمة « حس » بانفتاح العالم العربى فجأة على عوالم أخرى : على دول العالم الثالث ، وعلى دول العالم الغربى الذى تجسدت العلاقة معه في مفاهيم التحرر من التبعية السياسية في البداية ، ثم في مفاهيم التحرر من التبعية الاقتصادية فيما بعد ، ومن التبعية الثقافية في المرحلة الحاضرة . كان هناك إذن إجماع على هذا الوجه الذى تبلور في مشروع حضارى مكتمل .

وفي ذلك المفصل التاريخى - على وجه الخصوص - يأتى الشعر الحديث لجسد هذه الرؤيا الجماعية وهذا المشروع الجماعى . وليس من الغريب أن نقول إن هناك تطابقاً كاملاً بين هاتين اللحظتين ؛ لحظة تبلور هذا الإجماع - الرؤية المركزية ، ولحظة إبداع الشعر الحديث - الحر . ففى ذلك الوقت بدأ التحول « الغربى » في شعر شعراء مثل عبد الوهاب البيات ، وأحمد حجازى ، وأدونيس ، وصلاح عبد الصبور ، وخليل حاوى ، وغيرهم . وحين تقرأون شعر هؤلاء الشعراء ، الذى أنتجوه قبل ذلك المفصل ، فإنكم ستجدونه شعراً عادياً إلى حد بعيد ، بل غريباً كذلك إلى حد كبير (إذا سمحتم لي باستخدام هذا التعبير ؛ فذلك ما أراه أنا بصفة شخصية) . ستجدونه يفتقر إلى ما تمتع به شعرهم بعد ذلك من غر

عبد الوهاب البيات :

كان شعرهم شعر البدايات ...

كمال أبو ديب

نعم . وهذا ما أقصده على وجه التحديد ؛ لقد كان شعرهم شعر البدايات الشعرية « الفردية » . ثم حين ظهرت بدايات المشروع الجماعى أو الرؤية المركزية تطابق - الوجود الفردى الخاص للشاعر والشعرية (أو التراث الشعرى) - مع المشروع الكلى (أو الإجماع - الرؤية المركزية) ؛ فنشأ شعر عربى حديث ، وكتب البيات وأدونيس

من هذا المنظور يتضح أن ما نشهده الآن هو مشهد تفتت جذرى على كل صعيد في الحياة العربية المعاصرة ، يتجسد في تفتت الرؤية الجماعية ، كما يتجسد في تفتت بنية القصيدة العربية ولغتها وصورها ورموزها الأساسية . وإذا كان النص تجسيدا لرؤيا العالم هل ما يقول « لوسيان جولدمان » ، فإننا يمكننا أن نقول إننا نعيش الآن مرحلة التفتت الفعل للنص الشعري تفتت لا يقل في امتيازه الفني عما حققه هذا الشعر نفسه في بداياته من حيث تجسيده لتبلور الرؤية الجماعية العربية .

ومن هنا فإننى لا أرى أن ثمة أزمة في « الإبداع » الشعري العربى ؛ ذلك بأن الشعر العربى الحالى ليس أقل قدرة على تجسيد رؤيا العالم الحالية (التى أحدها بأنها انهيار المركز وتفتته ، وأصفها بأنها « لا رؤية » فى واقع الأمر) مما كان عليه من قبل حين كانت مركزية موحدة .

أين تكمن الأزمة إذن ؟

إنها تكمن الآن فى عملية التلقى . وما أقصده بذلك هو أن القارئ - الجمهور - المتلقى كان يستجيب لهذا الشعر حين كان يبلور الرؤية الجماعية الموحدة ، وكان أكثر قدرة على التواصل معه والتوحد به ؛ ولذلك كان لهذا الشعر جمهوره الواسع إلى حد ملحوظ . أما الآن فإن المتلقى لا يستطيع أن يستجيب لهذا التفتت بالطريقة نفسها التى كان يستجيب بها لنقيضه « الموحدة » . وهذا الموقف أمر طبيعى ، ومتكرر الحدوث فى الثقافات الأخرى ؛ فالرواية الرومانسية الجديدة ، مثلا ، كما يحددها جولدمان على الأقل ، تمتلك هذه الخصيصة نفسها ؛ خصيصة الانفصال إلى حد بعيد عن استجابات القارئ العادى ، والجمهور العادى .

وإننى لا أعتقد أننا نواجه أزمة فى الإبداع الشعري ؛ وذلك لأننا - على مستوى « النصوص المفردة » نمتلك نصوصا مفردة لعدد كبير من الشعراء ، لا تقل على الإطلاق ، من أى وجهة ، عن أى نصوص مفردة أخرى يمكن أن تقارن بها فى أعمال البيات أو حجازى أو أدونيس مثلا . لكننا لا نجد فى الأجيال الجديدة شخصية شعرية ضخمة تماثل تلك الشخصيات التى تنتمى إلى ذلك الجيل السابق . فهل تشكل هذه الظاهرة مجرد مرحلة من عملية يتم اكتمالها خلال حركة التاريخ ؟ هل نستطيع أن نتوقع نمو هذه الحالة نمواً يؤدى بها إلى الوصول إلى ما يعادل المستوى الذى تم إنجازه فى الجيل السابق ؟ هذا سؤال تترك جوابه للمستقبل ، إذ إنه من غير اليسير أن نتكهن به الآن .

صلاح فضل :

ثمة ملاحظة سيرة على مجمل ما قدمه الدكتور كمال أبو ديب . إن العرض الذى تقدم به قد يصل بنا إلى أن الشعر العربى - فى تتبعه للحياة العربية وتمثله لها خلال العقود الثلاثة الماضية - لم يكن سوى عاكس سلبى للواقع الخارجى . ولكننى أرى أن الشاعر كان - على الدوام ، وما يزال - نصف نبي . فالشعراء ، وإن لم يكونوا أنبياء ، فإنهم منتبشون لهم دورهم المستمر فى تشكيل الواقع ، وبلورة أماله والتبشير بها .

ولعل الأستاذ الشاعر عبد الوهاب البيات يحدثنا - بلسان جيله -

وحاوى وعبد الصبور ، وجيلهم بصفة عامة ، شعرا مختلفا تمام الاختلاف ، لا عن شعر من سبقهم لحسب ، بل عن شعرهم هم أنفسهم كذلك . وهذه نقطة بالغة الأهمية .

إن ما حدث للشعر العربى فى هذا الفصل هو أنه تطور وتنامى من داخله ، فبدأت تنمو لغة شعرية جديدة ، ومفاهيم جديدة للصورة الشعرية ، ولعلاقة الشعر بالعالم ، وعلاقة الشاعر والفنان بالمجتمع ، ولوظيفة الفن بصفة عامة . ولكن النمو الأساسى - فيما أنصو - هو النمو البين لذلك التوحد المستمر بين ما أسميه « الإجماع - الرؤية المركزية » والإبداعات الفردية التى يمثلها الفنان الفردى ، من خلال تجسيد عميق لهذه الرؤية فى البنية الداخلية للنصوص الشعرية .

وإذا نظرنا إلى النتائج الشعرى بأكملها ، فى تزامنه ، فى لحظة ما واحدة ، ووضعنا جميع النصوص على المستوى الأفقى الواحد ، نجد ذلك التجسيد الباهر للرؤية الجماعية . وقد استمر ذلك التجسيد قائما إلى أوائل الستينيات ، حيث بدأت سلسلة الانكسارات العربية التى أخذت صورة خلخلة فى كل المستويات فى الواقع العربى ، أوفى العالم الخارجى للنص .

ومن هنا نجد الشاعر خليل حاوى - مثلا - يستجيب للانفصال الذى وقع بين مصر وسوريا ، بقصيدة تبدو لبداية المأساة الجماعية مجسدة تجسيدا شعريا . وقد تعرض السياب لمثل هذه الخلخلة ، وفى إبانها كتب عن شعب العراق وثورته كما يراها هو .

وفى هذه اللحظة التاريخية التى تواتت فيها الانكسارات ، نجد كذلك أن الرموز التى كانت لدى جميع هؤلاء الشعراء رموزا أسطورية للبحث المتحقق للبطل المنقذ الذى سيأتى - نجدها تتحول إلى رمز للبطل الأجوف « للمنقذ المفتت المزق داخليا . ولذلك نجد « أليماز » خليل حاوى يعود من الموت ، لكنه يعود قوة شريرة من قوى الموت لا الحياة ؛ ونجد « أدونيس » بطل السياب يصير بطل الخواء والشحوب والجفاف . الخ . وكذلك يتقلب الرمز الجوهرى « للبطل » عند سائر الشعراء ؛ عند حجازى والبيات وصلاح عبد الصبور وغيرهم . ويبقى هذا الانقلاب التصورى الجذرى فى الشعر تجسيدا لسلسلة الانقلابات والانكسارات التى وقعت « بالعالم الخارجى » ؛ أى تجسيدا للخلخلة التى حلت بالرؤية الجماعية العربية ، إلى أن تأتى هزيمة عام ١٩٦٧ ليتحول ما كان خلخلة إلى انهيار كلى ، ويتحول النمط الشعري الجديد إلى نمط المراثية البكائية ؛ إلى نمط ندين صرف يكاد يعود بنا إلى نمط من الشعر الرومانسى الذى يمارسه الآن هذا الجيل بأكمله ، وإن يكن يمارسه بطبيعة الحال - بطريقة تخرج عن معطيات الشعر الرومانسى ؛ لأن هذا الجيل كان قد حقق إنجازاته الداخلية وأصلها فى خلال مرحلة سابقة .

إننى لا أحاول أن أربط ربطا ميكانيكيا بين النصوص والواقع (أو العالم الخارجى) ، ولكننى أحاول أن أمتنع مصير هذا الإجماع - الرؤية المركزية . وما أراه هو أن سلسلة الانهيارات التى بدأت فى ١٩٦٧ قد استمرت سارية حتى الوقت الحاضر ، وتبعها انهيار الرؤية المركزية الجماعية . وهذا كله يتجسد الآن فى الحياة العربية ، ويستجيب له الشعر ويتطابق مع تمزقاته ، مثلما استجاب من قبل لما كان فى هذه الحياة من تبلور لرؤية جماعية وتجسيد فعل لها .

عن موقفه بإزاء تحولات الواقع في الوطن العربي ، عن وعيه بهذه التحولات ومشاركته في تحقيقها ، فضلا عن إبراز ملاحظاتها وتشكيكها .

عبد الوهاب البياتي

إنني أتفق مع الأستاذ حجازي فيما عرضه من أفكار . وكذلك أتنق مع جملة ما قاله الدكتور كمال أبو ديب ، ولكنني أختلف معه من جهة أنه قد وضع جميع الأسماء التي ذكرها في سلة واحدة ، وذلك لأنني أرى أن ليس شاعر من الشعراء العرب يطلق من أيديولوجية معينة ، وموقع جغرافي محدد ، ورؤية خاصة ، ومن ثم فإن تأثير الواقع العربي على شعره يختلف عند كل واحد منهم عنه عند الآخر .

أما عن الموسوع الذي تدور حوله الندوة ، فإني أريد أن أقول إنني أنا كذلك متفائل ، إذ إنني لا أعتقد أن هناك أزمة طاحنة تواجه الإبداع الشعري ، وإذا كان ثم أزمة تواجه الشعر فإنها الأزمة الخارجية ، للشعر . أما ما يمكن النظر إليه على أنه أزمة داخلية للنقيدة العربية ، فإنه من قبيل الأمور الثانوية التي لا تشكل خطرا حقيقيا على حركة الشعر العربي .

إن الأزمة الأصلية الخطيرة هي اليأس المادي والروحي الذي يعيشه الإنسان العربي ، والذي ينعكس بطبيعة الحال - « بؤسا » شعريا وفنيا . وسوف أركز - الآن - على جانب واحد من جوانب هذه الأزمة .

بقصد كانت وسائل الإنتاج الأدبي والفني ، ووسائل النشر ، كذلك ، إبان حكم السلطة في الأربعينيات والخمسينيات من هذا القرن . كانت في يد الجماهير . ومع أن الجماهير - في ذلك الوقت - كانت تواجه قديما كيبسا من القهر والكبت والضغط ، فإنها كانت تفت - برغم ذلك - مناسكة في معركتها المستمرة لمواجهة السلطة وهيمنة الدولة ، ولهذا كان المثقف ، أو المبدع أو الشاعر ، يجد متسعا من الحرية والحركة والإبداع . ولكن هذا المتسع صار يضيق يوما بعد يوم . من حلال أساليب حكم السلطة القائمة في الستينيات والسبعينيات والثمانينيات ، وباتت السلطة في الوطن العربي تهيمن على جميع وسائل الإنتاج والنشر ، بل « على كل شيء » في الوقت نفسه .

وهذه السلطات العربية الحالية تتجه - كما هو الحال مع كل سلطة مشابهة في أي عصر من العصور ، بحكم طبيعة تركيبها - تتجه ، في الوقت الراهن ، إلى ممارسة الإرهاب المقتنع والظاهر ، ومصادرة الأفكار التي « لا تريضاها » ، مهما كانت عظمتها ، ومهما كانت قيمتها الإبداعية ، ولا تشجع من المواهب والإبداعات إلا ما يخدمها ويخدم أغراضها . ولا تقرب أو تبعد إلا من تشاء ، كل ذلك من خلال سيطرتها على جميع المحلات والصحف وجميع المنابر ووسائل توصيل الشعر والفن والفكر إلى الجماهير ، وعلى سائر وسائل الإعلام كذلك .

ماذا كان أثر هذا كله ؟

لقد نتج عن هذا نوع من الفوضى الثقافية الشاملة ، وبدأت أدوات السلطة الإعلامية تقدم صورا مغايرة وغير مطابقة لصورة الشعر العربي القائمة منذ أقدم عصوره ، من لدن امرئ القيس وطرفة إلى

شوقي وحافظ وصلاح عبد الصبور وحجازي والسياب وسواهم من الشعراء . وفوجئت الأجيال الجديدة من طلبة المدارس والجامعات ، الذين كانوا يقرأون روايت شعراء العربية في عصورها المختلفة - فوجئت هذه الأجيال باختفاء تلك النماذج وفوجئت باستبدال ما هو أقل وأدنى بما هو خير وأرقى .

ولم يقتصر الأمر على الشعر وحده ، بل امتدت اللبلة والفوضى الثقافية ، وانعكست على كل الأصعدة ، في الفنون التشكيلية ، والمصا ، والموسيقى ، والنقد ، « وفي كل شيء » .

وتفاقمت هذه الأزمة في الثمانينيات تفاقما كبيرا ، أدى إلى اختفاء الأصوات الشعرية الحقيقية ، وذلك برحيل بعض الشعراء عن عالمنا (إلى العالم الآخر) قهرا وظلما ، ورحيل بعضهم باغترابهم عن أوطانهم ، وسكوت بعضهم الآخر وهم في ديارهم . وحين ظهرت أجيال شعرية جديدة شابة ، تكتب شعرا جيدا ، ضاعت هي الأخرى في خضم الفوضى السائدة .

هذه بعض صور تناقضات الأزمة الخارجية التي تواجهها القصيدة العربية من خارجها ، وتأثيرها من العوامل اللا داخلية .

أعود الآن إلى ما قاله الصديق الدكتور أبو ديب حول الرؤية الجماعية - الحلم . وقد تحدثت عن هذا الأمر على نحو مفصل في مجلة « قضايا عربية » في مقابلة طويلة أجراها معي غالي شكرى .

إننا إذا نظرنا إلى أبرز أعمال الشعر العربي الحديث منذ نهاية الأربعينيات حتى الآن ، نجد أنهم - دون أن نحدد الأسماء - يتوزعون على رقعة جغرافية واسعة ، ويتبنون انتباهات متباينة تتفاوت من الانتباه القومي إلى الانتباه القومي الإنسان ، مروراً بالانتباهات المتباينة التي تتعلق بالجذور الطائفية أو القبلية أو العنصرية ، وأنا أقصد هذه الكلمات على وجه التحديد ، وبمعانيها الحقيقية . وهناك من كانوا يتبنون انتباه كاملا إلى الثقافة الغربية ، منقطعين عن أي انتباه إلى الثقافة العربية . فكيف - مادام الأمر كذلك - كيف يمكن أن يكون الحلم موحدا ؟ وكيف تنعكس رؤية جماعية على شعر هؤلاء كافة ؟

علينا ، إذن ، مادما بإزاء مثل هذه الأوضاع المتفاوتة ، وإذا كنا بصدد دراسة نقدية فاحصة - علينا أن نتحدث عن كل شاعر - أو عدة قليلة منهم - على حدة . وأن نلاحظ توزيعاتهم المختلفة في الوقت نفسه . ولأضرب أمثلة لما أقول . إننا نذكر أن الشعراء الذين لم يلتزموا بالحلم أو الرؤية الجماعية ولم يشايعوها ، ظلوا يكتبون أفكارهم ذاتها ، وظلوا يتبعون نهجهم الفني كما هو ، وأن يكونوا قد أصابهم تطور ما - بطبيعة الحال . وإننا لنذكر - كذلك - أن الشعراء الذين كانوا يلتزمون بالاتجاه القومي الإنسان العام قد استمروا - من الناحية الموضوعية - على ما هم عليه من التزام ، وذلك بالرغم مما أصابهم من الانكسار والإحباط ، فظلوا يدعون مع انكسارهم وإحباطهم . ولنذكر ، أخيرا ، أن شعراء آخرين ممن كانوا يلتزمون بأيديولوجيات أبعد أو أكبر من الالتزام القومي نفسه ، لم يتحدوا بهذا الحلم وتلك الرؤية الجماعية .

إنني أعتمد دائما أن المثقف الحقيقي هو ذلك الذي يمتلك ، منذ البداية ، تلك الأدوات التي تمكنه من الرؤية الحقيقية للواقع ، والتمييز بين الواقع « المخادع » والواقع الحقيقي . ولقد كان الواقع

نحتاج إلى « هبة » أو نهضة جديدة . وعلى أية حال ينبغي ألا يهزنا الإحباط ، فلنمة حضور كثيرة من الإحباط جاوزها الإنسان وهبها . فهناك عهد اصطلاح على أنه كان جهدا مظلما ذا شعر ردى ، ولكن بعض النقاد كشفوا عن شعراء كتبوا في هذا العهد شعرا طيبا . وإذا كان ثم وجه للمقارنة ، فإن المرحلة الحاضرة التي نعيشها الآن أفضل كثيرا من ذلك العهد البعيد ، من ناحية المعطيات والمؤثرات العامة ، سواء في ذلك المؤثرات الداخلية أو الخارجية الأجنبية .

وها هنا أود أن أقول إننى لست ضد التلاقى والتواصل مع الثقافات الأجنبية « الإنسانية » التي تؤكد العمل على تحقيق الأمل الإنسان في السعادة والتحرر ، وإننى أرفض تلك النزعة العصبية التي تتناول الثقافات الأجنبية تناولا يشبه أن يكون صراها بين عدوين : بين « أبيض وأسود » ، ذلك بأن أى ثقافة إنسانية تؤكد حرية الإنسان والآمال الإنسانية ، هي ثقافة لا تتناقض مع الثقافات والرؤى الوطنية على الإطلاق ، بل إنها تلتقى معها وتتفق .

وينبغي أن نميز بين ثقافة الغرب من جهة ، والغرب السياسى بوصفه دولا تنفق معها أو تختلف من جهة أخرى . فالغرب ليس مجرد دول معينة كأمريكا أو فرنسا أو إيطاليا ، وإن تكن هذه الدول في حد ذاتها قد أنجبت مثقفين وعباقرة أصطفا لسانسبانية أعمالا وإبداعات عظيمة ينبغي الإفادة منها .

فما المانع ، إذن ، أن نأخذ من فكر الغرب ما يتوافق معنا ويناسبنا ؟ فإذا أراد الدكتور صلاح فضل مثلا ، أو الدكتور الربيعي أو الدكتور كمال - إذا أراد أحدهم أن يقوم بالنظر لفصيدة جديدة تحمل ملامح جديدة ، فله أن يفيد من نظرية أوروبية ما ، وله ألا يأخذها بحذافيرها ، بل يأخذ منها ما يعينه على توضيح وجهة نظره . ولكن مثل هذه الاستماعة بالفكر الغرب تواجه أحيانا بالرفض من المثقفين أنفسهم ، على نحو يعد - هو وغيره من الظواهر - مولدا لنوع من الأزمات التي تشكل نوحا فريدا من الإرهاب خاصا بنا نحن العرب ؛ نوحا من الإرهاب الذي ليس مرجعه - في هذه الحالة - إلى السلطة ، بل إلى المثقفين ذاتهم ؛ وذلك لأنه إرهاب يقع بين بعض المثقفين وبعضهم ، وبخاصة من قبل أولئك الذين يمثلون قوى الثورة المضادة ، والذين يحاولون أن يجدوا لكل إنجاز متطور وحقيقى مبررات لمرقلته وكف ثمره .

ومن قبيل هذا النوع من الإرهاب الذى يتعرض له الشاعر العربى ، هناك كذلك صور من الإرهاب التي يلقاها من سائر المثقفين والقراء ، وذلك حين يواجه بمثل هذه الأسئلة : لماذا لا نكتب ؟ أو لماذا نكتب ؟ أو لماذا لا نكتب قصائد مثل قصائد الخمسينيات أو الستينيات ؟ ... إلى آخر هذه الأسئلة التي تضع الشاعر دائما بين فكى رحى . وهكذا فإن السلطة تضطهده ، والقارئ يضطهده ، والنقاد كذلك أحيانا ما يضطهده .

نحن إذن نقف في مواجهة أزمة متعددة الجوانب ، أساسها أن المجتمع العربى مجتمع متخلف يعيش بؤسا ماديا وروحيا ، ويعانى من صور إرهاب مختلفة ومتعددة . فهل نتجه - والأمر كذلك - إلى أن نضع اللجام في فم قوى النمو في الثقافة العربية ، ونقول لها قفى مكائك لأن الجماهير تحب البؤس والفاقة والتخلف ؟ الجواب - بطبيعة الحال - هو بالنفى ؛ ذلك بأن النمو الثقافى والنمو الروحى

الذى ارتبط بذلك الحلم الموهوم واقعا غير حقيقى وغير ثورى . وذلك بأن التطور ، أو التقدم ، لا يمكن أن يتم إلا عن طريقين : إما عن طريق الثورة الحضارية الجذرية بكل أبعادها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية الكاملة (وليس عن طريق ثورات العالم الثالث المبثورة ، تلك التي لم تؤد جميعها إلى ما كان يرتجى منها) ، وإما عن طريق النمو الروحى الحضارى ، الذى يمكن أن يرقى في مدارجه كل شعب ، إذا استطاع أن يمتلك سيادته وحرية ، وسلطانه على أرضه بشرواتها وخيراتا ، وإذا استطاع أن يوجه كل هذا وجهة العمل من أجل إحداث مثل هذه الثورة على نحر سلمى .

إن كل ما مر به الواقع منذ نهاية الأربعينيات حتى الآن ، كان مجرد « خيال ظل » . ولقد كان في إمكان أى مفكر عربى بسيط أن يرى حقيقة « ما سيحدث » ، ذلك لأن الكارثة لم تكن متمثلة في مجرد ضياع فلسطين في عام ١٩٤٨ ، بل كانت الكارثة الأكبر فبما كان « سيأتى بعد » . وهناك شعر عربى يتمثل في أشعار كثير من الشعراء ، مثل خليل حاوى والسياب وحجازى وسواهم ، كان يحمل هذه « السروية للكارثة القادمة » ، ولكن التزامهم القومى الإنسان بوطنهم ، منعمهم من الصراخ ، ومنعمهم من كشف الأوراق في بداية الأمر . وظل هذا الوعى ينمو داخلهم ، في ذلك الوقت ، دور أن يبلغ تكاملا يفضى إلى إعلانه ؛ ولذلك تشبها - تبعا لميل إنسانى عام - بأبسط ظواهر الحلم الجماعى الكاذب ، الذى كان - برغم كذبه وزيفه - مسيطرا وساندا وظاهرا على ما عده .

وربما أستطيع - إذا سمح لى - أن أذكر أنه كان ثمة إشارات متضمنة في كل شعرى تشير إلى رفضى لهذا الواقع . ولكننى في الحقيقة لم أرفضه كلية ، لأنه - بالرغم من كل شيء - كان يحمل بعض علامات لا يمكن للشاعر أن يرفضها ، نظرا لقيمتها من الناحية القومية أو الإنسانية . ولكن كان هناك ، على وجه الإجمال ، من نظر إلى ذلك الحلم وتلك الرؤية منذ البداية بوصفهما كذبا ورؤية مزيفة .

وبعد ، فماذا عن الواقع الحالى الذى نعيشه الآن ؟

إن معظم الشعراء الذين تحدثنا عنهم ، وتحدث عنهم الدكتور كمال أبو ديب ، ما يزالون أحياء ، ويواصلون العطاء . وأنا أقرأ إنتاج هؤلاء الشعراء وأقارنه بإنتاج الشعراء الجدد ، فأجد بعدا شاسعا بين الإنتاجين . وهذا لا يعنى أنى أبخس قيمة الأشعار الجديدة ، غير أنه إذا كانت هناك قلة من الشعراء الجدد تعبر بشكل فنى متكامل عن الواقع الحالى ، وذلك حين تعبر عن روح الإحباط والانكسار السائدة في الوقت الراهن ، فإن الأكتية الغالبة منهم لا تقدم سوى ثروة لفظية ميكانيكية ، ينطبق عليها ذلك المثل الذى يقول إن العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة .

وفي الوقت نفسه نجد أن وسائل الإعلام التابعة للسلطة القمعية تشجع مثل هذه العملة الرديئة ولا تقمعه ؛ ولذلك فإنه ليس من الغريب أن نرى المعاصرة الرديئة أو الحداثة الرديئة تتجاور في كل مناسبة مع السلفية الرديئة ، لبشكلا معا ، جنباً إلى جنب ، وجهين لعملة واحدة .

إننا نبحث الآن عن النور والخلاص ، فكيف نجدهما ، وأين ؟ إنهما موجودان في داخل القصيدة العربية . ولكن الحياة العربية ذاتها

ينبغي أن تكون لها الأولوية لكي يمكن أن نتقدم ، وأن نعلو فوق
البؤس وفوق التخلف ، وفوق كل صور الإرهاب .

صلاح فضل :

لقد أتاح لنا الأستاذ البياتي فرصة لتناول قضايا عدة . ولكنني سوف
ألتقط من هذه القضايا تلك القضية التي توشك أن تشرب بأصابع الاتهام
إلى النقد العربي بوصفه طرفا مشاركا في صنع أزمة الإبداع الشعري ،
أو بوصفه مسئولا عن بعض ظواهر هذه الأزمة .

وفي هذا الصدد ، أذكر أنني قرأت منذ عهد - قريب شيئا جسد
لي المسؤولية الكبرى للنقد ، وصوّري النتائج العميقة التي تترتب على
قيامه بدوره ، في كثير من الأحيان . فقد قرأت في حلقة من حلقات
مذكرات الشاعرة فدوى طوقان سطورا لافتة ، تصور الأثر الذي
صنعه في حياتها الشعرية مقال للدكتور محمد مندور قرأته الشاعرة في
واحد من أعداد مجلة « الرسالة » ، ففتح لها بابا جديدا من أبواب
الإبداع الشعري تميزت به من بعد . ومثل هذا الاعتراف يجعلنا نشعر
بحجم المسؤولية التي تقع على عاتق النقد ، ويجعلنا نشعر بالمدي العميق
الذي يمكن أن يصل إليه تأثيرهم « قرب كلمة نقدية عابرة تغير مجرى
حياة الفنان ، وتعيد توجيه إبداعه في مسار فني جديد .

ونرجو الآن من الدكتور محمود الربيعي أن يحددنا عن دور النقد في
تفهم الإبداع وتلمسه ومعرفة أسرار ، وفتح الطرق أمامه ، ونجسد
قضايا وظواهره .

محمود الربيعي :

إن النقد لا يخلق شاعرا . هذه مسلمة واضحة . ولاخط إذن
خطوة أخرى فأقول : إن النقد لا يستطيع أن يعين الشاعر كثيرا ،
ولكن باستطاعته أن يعين القارئ .

إننا نسمع عن شكوى الشعراء من النقد والنقاد ، وبالنسبة نسمع
عن شكوى القراء من هذا النقد وهؤلاء النقاد .

حقا ، إن النقد - بوصفه الوجه الثاني للإبداع - يعان هو كذلك
كما يعان الشعر ؛ وهو مكبل أيضا بكثير من القيود ، بدءا بالقيود
السياسية ، كما تحدث الزملاء ، وانتهاء بقيود خيالنا الفكري والعلمي
والفني الذي لم يتحرر بعد . ولأضرب مثلا واحدا يتعلق باللغة ؛ وهو
أن نظرنا إلى اللغة بأوضاعها العربية الحالية تمثل قيودا على كثير من
الشعراء والنقاد ؛ وهذا مثال واحد لما يواجهنا من عقبات ولذلك فإننا
في حاجة إلى كثير من المغامرة والارتداد لمجاورة كل هذه العقبات .
ولكنني سوف أجاوز هذه النقطة لأبحث عما يستطيع النقد أن ينجح في
صنعه برغم كل العوائق .

إنني أرى أن أعظم نجاح يستطيع النقد أن يصنعه إنما يكمن في
تحقيق مهمة في غاية الخطر والضرورة ، وفي غاية البساطة والصعوبة في
الوقت نفسه : وهي أن يجعل شعر الشعراء إلى القراء نقيا جليلا ، وأن
يجعله مفهوما له ومثيرا ، وأن يسهم بنصيب - أي نصيب - في إحياء
القارئ العادي على أن يكون قارئ شعر ؛ وهذه أسمى غايات
النقد .

ولذلك فإنني أود أن تنفق على هذه القضية ؛ وهي أنه لا محل
لشكوى الشعراء من النقد ؛ فليست هناك مسؤولية للنقد نحو الشعراء

(ولا أنفي بطبيعة الحال أهمية العلاقة بينهما) ؛ وإنما هناك مسؤولية
لنقد نحو القراء . فكيف يمكن أن تتحقق هذه المسؤولية ؟

إنها يمكن أن تتحقق بتكثيف جهود النقاد ، وتوجيهها نحو المزيد
والمزيد من « القراءة » النقدية للنصوص الشعرية ، والمزيد والمزيد من
الدراسات التطبيقية لها ، حتى يمكن أن يتخلق لدينا ، ولدى
القراء ، ما يمكن أن يسمى « نماذج » في القراءة . فإذا تعمقت هذه
النماذج في شعور القراء وإدراكهم ، تكونت لديهم استعدادات
وتقاليد « حية » لعملية فهم الشعر وقراءته ؛ بحيث يمكن لهذه
التقاليد - على المدى البعيد - أن تصبح عونا للشاعر نفسه بوجه من
الوجوه (كأن نجعله - مثلا - يحذر مزالق كان يقع فيها ، ولم يعد
القارئ يتقبلها منه) .

ومن جهة أخرى ، أريد أن أقول إن الشاعر العربي مشارك في جزء
من المسؤولية الروحية عن الكوارث التي تلاحقت على العالم العربي ؛
وذلك لأن السياسي أو الاقتصادي أو عالم الاجتماع لا يستطيع أن
يشعر المستقبل منذرا أو مبشرا ، على النحو الذي يستطيعه الشاعر .
لقد كان على الشاعر العربي حين استشعر الخطر ، أن يتقدم منذرا أو
مضحيا ، ولكنه لم يفعل .

ومن الحق أن شعراء العربية قد عاشوا في وجداننا جميعا ، ومن
الحق أننا تعلمنا على أيديهم ، وأن شعرهم قد شحذ الشعور العربي
وزكاه ، ونقى منابع الإحساس لدى القراء ؛ ولكنه من الحق كذلك
أن نقول إن الشعر العربي (مع غيره من مقومات هئائنا الثقافي) لم
يعصم من وقوع الكارثة ؛ فسجل على نفسه أنه كان على نحو من
الأنحاء صدى للواقع وصدى للأحداث ، وأنه - بذلك - لم يكن
مرشدا ومعلما . فهل كان الشاعر - حينئذ - محتاجا إلى ناقد لأداء هذه
الرسالة ، أم أنه كان في حاجة إلى طاقاته الشعرية ؛ إلى الحميا الشعرية
يفجرها ويطلقها لكي تعلية فوق الملابس الحارجية ، والحسابات
المزيفة ، والرؤى المغلوطة ؟

إن ما يبدو لي الآن هو أن النقد العربي في حاجة إلى شعر عربي
جيد ، لكي يصبح نقدا جيدا ؛ والعكس ليس صحيحا ؛ فليس على
الشاعر أن ينتظر الناقد لكي يوجهه . وإنني - بوصفي ناقدًا - لا أقطع
العلاقة بين النقد والشعر ولا أنفيها بطبيعة الحال ، ولكنني - في الوقت
نفسه - لا أشعر بمسؤولية مهنية نحو شعراء العربية ، بل أشعر بمسؤولية
مهنية نحو القارئ العربي الذي ينبغي أن يصل إليه شعر الشاعر
العربي من خلالي ، وأن يفهمه ويحب من خلالي ، وأن يمي قضايا
ورسائله ، وأن يقدره كذلك حق قدره من خلالي .

فإذا اتفقنا على أن هذه هي مهمة النقد ورسائله ؛ مهمة الوصول
بالقارئ إلى « عالم الشعر » ومساعدته على تذوقه وفهمه ؛ فإنني أول
من يعترف بأن النقد العربي مقصر في أداء رسالته . فما يزال النقد
العربي مقصر تفصيلا كبيرا ؛ وذلك لأنه ما يزال يدور في بحث
الأيديولوجيات والمناهج ، والمدارس والمذاهب ، ولأنه ما يزال يفرق
في عرض الأفكار النظرية ، التي لا يني يرددها دون أن يتنبه إلى أن
مهمته الأصلية والأساسية هي تقديم « نموذج في القراءة » . وليكن
ذلك النموذج المرجح قويا مرة وضعيفا مرة ؛ وليكن كاشفا مرة ومعميا
مرة ؛ ولنكرر المحاولات حتى نصل إلى نوع من القراءة الفاحصة ؛
وعندها يكون النقد قد أدى رسالته .

عملا مغلقا ، أم يقرؤها بوصفها صدى للواقع وانعكاسا له ؟ لقد فهمت من كلام الدكتور كمال أبو ديب أنه ثمة علاقة قوية بين حركة الواقع وحركة الإبداع ، ولكن ما يدهشني هو أنه في « مداخلات » أخرى له يمكن أن يفهم من كلامه غير ذلك .

ولنتنقل إلى مظهر آخر من مظاهر أزمة الإبداع الشعري . إننا نتحدث مثلا عن شعراء السبعينيات ، ولكننا - في الحقيقة - نتحدث عن شبح غامض مجهول ، فنحن لا نعترف من هم شعراء السبعينيات ، ولا نعرف شيئا عن مواهبهم ، بل ، وفوق ذلك ، أين النقد الذي يحاول أن يعرفنا بهم ؟ هناك إذن أزمة ! فلماذا كانت هذه المرحلة فقيرة ومجربة إلى هذا الحد ؟

والأمر لا يقتصر على الأجيال الجديدة من الشعراء ، بل إن الشعراء السابقين الذين هم شعراء جيلنا والجيل التالي له ، يتعرضون لأزمة . إنني أريد أن أعترف بأنني أحس بضرورة إحداث تفجير لغوي ، أحس لضرورة مراجعة عمل ، أحس بضرورة الاعتماد عن تكرار نفسى . . . إلى غير ذلك من الأحاسيس المؤرقة .

هذه الأحاسيس المؤرقة ، وتلك المشكلات جميعا ، من يستطيع أن يكشف عن غمتها ؟

إن الغمة لا يمكن أن تنكشف إلا بالعمل الجماعي المتكامل بين جميع أطراف الحياة الثقافية .

إن عمل النقد لا يقتصر على الجانب التربوي كما يبدو من كلام الدكتور الربيعي ، بل ينبغي أن يتسع إلى نطاق المشاركة الشاملة ، لأنني أتصور أن الإبداع الشعري هو كذلك مجال نشارك فيه جميعا ، فليس مناهل العمل الفردي أو الموهبة الفردية التي تكفى بنفسها ، مستغنية عن النقد وعن القراء ، أو عن الوجود الثقافي كله بصفة عامة .

عمود الربيعي :

أنا لم اتل بهذا الرأي بطبيعة الحال ، فلا استغناء ولا اكتفاء كاملين . . .

أحمد عبد المعطى حجازي :

نعم ، فذلك أمر لا جدال فيه . ولكنني أردت أنؤكد هذا ، إن الشاعر يحتاج إلى الآخرين ولا يستغنى عنهم ، إنه لا يحتاج إلى الناقد فحسب ، بل يحتاج إلى القارئ أيضا ، لكي يقرأ نصه الشعري ، ويشارك في إبداعه في الوقت نفسه . فإذا كنا نتحدث عن قراءة تخلق النص خلقا جديدا ، فلا بد أن نضمن وجود هذا القارئ الذي يستطيع أن يقرأ النص قراءة إبداعية . .

عمود الربيعي :

نرجو أن يتحقق هذا ، وعلينا نحن أن نهيئ لتحقيقه ، ولكن لا نستطيع أن نضمنه الآن قبل الأوان . .

أحمد عبد المعطى حجازي :

نعم : ولذلك فنحن في حاجة إلى المزيد من المراجعة الشاملة لكل مفاهيمنا وتصوراتنا . ولأعد مرة أخرى إلى مفهوم الرؤية الجماعية ،

أردت أن أبقي في عمق هذه المسألة ، دون أن أجاوزها ، تنبيهها إلى أهميتها ، وأشعارا بخطورتها .

عبد الوهاب البياي :

إنني أوافق الدكتور الربيعي في كل ما ذهب إليه . ولكنني أريد أن أقول إن إشارتي إلى النقد كانت ضمن رحلة طويلة بين قضايا كثيرة . ومن الحق أن الشاعر الجيد ربما لا يحتاج إلى ناقد ، ومن الحق أيضا أن حاجة القارئ إلى الناقد أكبر من حاجة الشاعر إليه . ولكنني كنت أشير إلى أن بعض النقاد - وليس كل النقاد - يمارسون إرهابا ضد الشعراء ، فتراهم يحاولون - على سبيل المثال - أن يفرضوا مقولات ونظريات على الشعر ، بحيث إذا وجدوا الشعر يخرج عن نطاقها ، كان في رأيهم شعرا يخرج عن حلبة الشعر . . . و . . . إلى آخر ما يقولون في هذا الصدد . وعلى أية حال ، فإن هذه المشكلات يمكن أن تنقضى ، وأن تجد حلولها حين تتوازن حركة الإبداع وحركة النقد ، ولكنني أرى أن الأوضاع الثقافية في الوطن العربي لا تسمح بإقامة توازن ما ، بل إن حياتنا كلها تفتقر إلى التوازنات .

أحمد عبد المعطى حجازي :

لقد طرح الدكتور كمال أبو ديب والدكتور محمود الربيعي عدة قضايا أساسية ينبغي أن نتوقف من أجل مناقشتها .

تحدث الدكتور كمال عن فكرة الرؤية الجماعية وفتحتها . وإنني أحسب أن هذا التفتح هو أيضا رؤية جماعية أخرى ، أي أن الرؤية الجماعية التي كانت تتميز بنوع من الانسجام ونوع من الرضا عن الواقع ، قد حلت محلها رؤية جماعية أخرى بعد هزيمة عام ١٩٦٧ ، تقوم على الانكسار ومشاعر الهزيمة والخذلان ، واليأس من الواقع وضرورة الثورة عليه .

وبذلك لا يجوز القول بأننا نفتقد الرؤية الجماعية ، إذ إنك لا تطيع أن ترى الناس من المحيط إلى الخليج (إذا شئت القول) يرددون الكلام ذاته ويشعرون بالشاعر ذاتها ، وما ذلك في حقيقته إلا نتيجة لوجود تصور جماعي للواقع الحالي ، نعم هو تصور يختلف عن سابقه في المحتوى والمظهر ، ولكنها معا تصوران يتفقان من حيث كونها تصورين جماعيين .

والسؤال الذي يطرح نفسه علينا الآن : لماذا لم تعكس الرؤية الجماعية الجديدة حركة جديدة ذات طابع مركزي في صور الإبداع المختلفة بعمامة ، وفي الإبداع الشعري بوجه خاص ؟

إننا منذ سنوات طويلة لم نشهد حركات شعرية جديدة ، ولم تنزع لدينا « أسماء » شعرية جديدة ، بل إن بيئات شعرية خصبه ومهمة ، وذات دور مركزي في تاريخ الشعر العربي ، مثل البيئة العراقية أو البيئة المصرية ، لم تقدم شاعرا مهما منذ زمن غير قصير . هناك ، إذن أزمة في الشعر العربي ، في مصر وفي العراق ، وفي سائر بلدان الوطن العربي .

وإذا نظرنا إلى النقد فإنه يمكننا أن نقول مع الدكتور الربيعي ، إنه لا توجد حقا « قراءة » للقصيدة العربية ، أو تناول نقدي يركز إليه القارئ العربي ، ويهديه إلى مرفأ الشعر . ولذلك صار القارئ العربي مضيقا لا يجد له يدا ، بل إن حيرة شديدة تشتمل قارئه القصيدة العربية : هل يقرؤها من خلال موضوعها ، أم يقرؤها من خلال شكلها ولغتها ؟ هل يقرؤها من جهة اكتشافها بذاتها ، بوصفها

والأدب ، لا على صعيد الأطروحات النظرية ، التي يقترحها العمل أو ينادى بها ويعملها ، فحسب ، بل على صعيد البنية كذلك .

صلاح فضل :

إنني أذكر أن جولدمان لا ينسب رؤيا العالم إلى طبقة بالمفهوم الاجتماعي ..

كمال أبو ديب :

بل ينسبها إلى فئة .

صلاح فضل :

ولكن ليست بوصفها مفهوما اجتماعيا ، بل بوصفها فئة ثقافية . فجولدمان يرى أن البنية الثقافية لثقافة ما تتبلور في الأعمال الإبداعية متوازية مع البنى الأخرى ، دون أن يكون هذا التبلور تعبيرا « مباشرا » عنها . وهذه البنية تستمد وجودها - كما يرى جولدمان - من كل ما يتسرب إليها من البنى الاجتماعية المختلفة الأخرى ؛ ومن ثم لا يصبح مفهوم الفئة عنده ذا صبغة عنصرية طبقية جزئية بحيث يمكن تمييزها بقطاع أو قطاعات اجتماعية معينة . ولذلك تتول رؤيا العالم عند جولدمان إلى انعكاس لحركة الطبقات كافة ، وليس لحركة طبقة واحدة في مجتمع ما ؛ وبذلك يكون الإبداع تعبيرا عن التطور الاجتماعي كله .

محمود الربيعي :

هل نبحث في الشعر عن الرؤية الجماعية أم الفردية ؟

كمال أبو ديب :

هذه نقطة ينبغي أن تناقش .

محمود الربيعي :

نعم . فهل تكون القيمة في الشعر مبنية على إدراك الفروق الدقيقة المميزة بين الرؤى الفردية المختلفة ؟ هل تستخلص الرؤية الكلية الجديدة المتكاملة من مجموع رؤى العباقرة من شعر الأمة وتراثها ، أم تفرض على ضمير الأمة من خارجها بدعوى ما يسمى الرؤية الجماعية ، فتتضاف قيود وقيود على وجودنا الثقافي المثقل من كل جانب بالقيود ؟

صلاح فضل :

في إطار المفهوم المطروح ، ليس ثم تناقض بين الرؤية الفردية والرؤية الجماعية ، وفي إطار هذا المفهوم يكون الأدباء والفنانون هم الأفراد الذين يملكون من الحدس والبصيرة ما يجعلهم خير مجسد للضمير الجماعي ؛ فتدرك الجماعة ذاتها على أيديهم ، حين يصير ما كان مبهما في ضميرها مجسدا في رؤية فردية مبدعة . وبذلك تكون رؤيا العالم من هذه الوجهة فردية وجماعية معا .

محمود الربيعي :

فلماذا لا نبدأ إذن من الرؤية الإبداعية الفردية ، وصولا إلى الرؤية الجماعية ، وليس العكس ؟

وما سمي بالحلم القومي أو الاشتراكي ، وما إلى ذلك . لقد كان هذا الحلم وهما ، ومع ذلك كان مرتبطا بمرحلة غنيت بالكثير من النتائج الفنية شديدة التنوع ؛ فلماذا استطاع هذا الوهم أن يخلق غنى وتنوعا ؟

إنك تستطيع أن ترصد في تلك المرحلة أعدادا كبيرة من الشعراء « المنفردين » الذين يتميز كل منهم بلغة خاصة وتصور مستقل وسط حشد هائل من الشعراء الآخرين ، في بيئة وسعنتهم جميعا ، ووهبتهم الفرص الكاملة على قدم المساواة هم وأجيالا أخرى جاءت تبحث عن لغتها الخاصة دون أن تكرر لغة السابقين . فلا شك أن شعراء مثل أمل دنقل ، ومحمد عفيفي مطر ، وعددا من شعراء المقاومة ، محمود درويش وسميح القاسم وغيرهم ، هم من أجيال تالية على الجيل الذي نشأنا فيه ؛ فلماذا استطاع هؤلاء الشعراء في الستينيات أن يخلقوا لغة جديدة ، وأن يتميزوا بشخصيات مستقلة ، وأن يشقوا طرقا متفردة ، بالرغم من ذلك الحلم - الوهم . ومع أننا نعيش الآن مرحلة وعى يتميز بالنقد والمراجعة والحصانة ضد الوهم ، فإننا لم نستطع أن نخلق إبداعا جديدا مقابلا لإبداع مرحلة الحلم القومي - الوهم . فكيف ينكر الدكتور كمال أبو ديب أن تكون هناك أزمة في الإبداع الشعري الحالي ، مع أنني أرى أن مظاهر هذه الأزمة أوضح من أن تنكر ؟

كمال أبو ديب :

من الحق أن ما قاله الأستاذ حجازي جدير بالاهتمام والتأمل ، وخصوصا تلك النقطة الأولى التي طرحها حول فكرة كون غياب الرؤية الجماعية ، في حد ذاته ، هو رؤية جماعية أخرى .

إنني حين استخدمت مفهوم الرؤية الجماعية كنت أتحدث في الحقيقة عن عدد من المكونات التي وضعناها ضمن إطار هذا المشروع الجماعي - الرؤية المركزية ؛ ذلك لأن هذه الرؤية ليست سهلة التحديد على نحو يعملي أستطيع أن أبلورها - في الوقت الراهن - بشكل دقيق . ولكن هناك بعدا خاصا ينبغي أن يؤكد ، لأنه يشكل جزءا مهما من تصوري للموضوع ؛ وهو ذلك البعد الذي يتعلق بكيفية تجسد الرؤية عمليا في صور الفن المختلفة .

ونحن نحتاج في هذا الصدد إلى منظور شبه طبقي إلى حد ما ؛ ذلك بأن « الأداة » التي تعبر عن هذه الرؤية الجماعية ليست هي - في نهاية الأمر - « كل الجماعة » بكل أفرادها ؛ فهناك فرق أساسي بين الرؤية الجماعية والجماعة ذاتها من جهة قيامها بتجسيد هذه الرؤية ؛ من جهة هؤلاء الذين يجسدون هذه الرؤية ، من داخل هذه الجماعة ، في التعبيرات الفنية المختلفة .

هناك مفهوم واحد مطروح في الوقت الراهن خارج إطار الدراسات الماركسية التقليدية ، هو مفهوم لوسيان جولدمان . وبالرغم من تقديري لجولدمان ، إلا أنني الآن في طريقي إلى مجاوزة الاتفاق الكلي معه ، وذلك خلال المرحلة الأخيرة الحالية من جهدي النقدي .

وعجمل القول أن الموضوع مطروح ، حتى هذه اللحظة ، في إطار الفئة لا الطبقة ؛ أي أن تجسيد الرؤية الجماعية إنما يتم عن طريق فئة معينة (تنتمي بطبيعة الحال إلى طبقة معينة) ، حين تكون هذه الفئة قادرة على بلورة « رؤيا العالم » ، والوصول بها إلى أقصى درجة ممكنة من التناسق والانسجام ، وتجسيدها ، في النهاية ، في العمل الفني

صلاح فضل :

كلمة فردية في هذا السياق قد تكون مضللة .

محمود الربيعي :

لن نخشى ضللا إذا حرصنا على تحديد مفهوماتنا وتصوراتنا منذ البداية ، دون أن نركن إلى Sweeping Statements ، ودون أن نلجأ إلى تعميمات واسعة غير محددة المعالم .

صلاح فضل :

هذا صحيح . ويمكننا أن نركي هذه النقطة التي يشير إليها الدكتور الربيعي ، وذلك من خلال بحث واحدة من المشكلات المتصلة بأزمة الإبداع الشعري العربي ، والتي أشار إليها الأستاذ حجازي منذ قليل ، وهي مشكلة جيل السبعينيات . إنني أحسب أننا قد ظلمنا جيل السبعينيات فيما أصدرنا عليه من آراء وأحكام ، خصوصا وأنه لم يتح له البعد الزمني التاريخي لكي يتبلور وجوده ويكتمل تعبيره عن نفسه .

كمال أبو ديب :

هذه نقطة مهمة .

صلاح فضل :

إن جيل الخمسينيات والستينيات قد صار واضح المعالم ، وصار مجسما في نظرننا ووجداننا الآن ، لأنه قد « تنق » في الزمان واكتمل نفسه ، واكتسب بعدا تاريخيا يضع بيننا وبينه مسافة تيسر الحكم عليه . أما جيل السبعينيات فإنه ما يزال « يتشكل » في التاريخ ، بحيث إننا عندما نصل إلى التسعينيات - مثلا - فإنه سوف يمكننا أن نحكم عليه ، وأن نتيين ما إذا كانت المرحلة التي شغلها مرحلة فارغة أم ممتلئة وثرية . أما الآن ، فإنني أعلن أنه لا ينبغي لنا أن نصادر على هذا الجيل ، وذلك لأنه ما يزال في دور التشكيل .

محمود الربيعي :

لم يقل أحد إنها مرحلة فارغة !

أحمد عبد المعطى حجازي :

إنني أنا الذي قلت إن جيل السبعينيات موجود ولكنه « شبح » ، أي كأنه موجود بالقوة لا بالفعل . وإذا كان الدكتور صلاح فضل يتحدث الآن عن تشكل هذا الجيل من زاوية ما يشير إلى مدى تحقق فرص نموه في الزمان وتمرسه بالكتابة . . وما إلى ذلك ، فإنني لم أقصد في حديثي أن أشير إلى هذه الزاوية .

إن ما أذهب إليه هو أننا لا نعرف أفراد هذا الجيل ، وأن نتاجه غير متاح لعامة القراء . بل إن السؤال الأول الذي يشيره إنتاجهم المطروح علينا هو هذا السؤال : هل هذا الجيل « موجود » بالفعل .

عبد الوهاب البياتي :

أريد أن أضيف إلى ما قاله الأستاذ أحمد حجازي ، أنني - مع تمامي الشعرى البالغ مع جيل السبعينيات - أتذكر أن شعراء من جيلنا السابق قد برزت أسمائهم ، والتفتت إليهم أنظار الجماهير بعد أن نشر الواحد منهم قصيدة أو ديوانا واحدا . ولننظر إلى تطور السياب في المدة القصيرة التي تقع ما بين عام ١٩٥٠ وعام ١٩٦٤ ، الذي رحل

فيه السياب عن عالمنا ؛ لننظر كذلك - على سبيل المثال لا الحصر - إلى تطور صلاح عبد الصبور ؛ فهل نرى من شعراء السبعينيات وأدبائها من لفت قراء الشعر والأدب وعبيه من المحيط إلى الخليج بقصائد أو بديوان أو كتاب واحد ؟

وبطبيعة الحال فإن الجواب « بالنفي » لن « يثبت » أنه لا يوجد مبدعون بين أفراد هذا الجيل . ولكن ما ينبغي أن يسلط عليه الضوء (وأنا هنا أكاد أو يد شيئا متضمنا في كلام الدكتور صلاح فضل) - ما ينبغي أن يسلط عليه الضوء هو العوامل التي أدت إلى « خفاء » هؤلاء المبدعين . فهل هناك عوامل خارجية لعبت دورها في إخفائهم ، أم أن هناك عوامل « ذاتية » داخلية تتعلق بإنتاجهم الشعري ذاته ؟

محمود الربيعي :

لقد تحدث الأستاذ أحمد حجازي في البداية عن بعض أوجه القصور في الجانب التنظيمي للندوات الشعرية . وأريد أن أضيف إلى ما قاله في علاج هذه الوجوه ، أنه من الضروري أن يسمح لهذا الجيل بقدر من المشاركة في هذه الندوات ، سواء قدم إنتاجا جيدا أو غير جيد . .

أحمد عبد المعطى حجازي :

نعم ، ينبغي هذا .

محمود الربيعي :

وهذا إما أن يحقق هذا الجيل ذاته ووجوده ، وإما أن نلزمه الحجة بما يتاح له من فرص وما يعرضه من إنتاج . ولكننا مادنا الآن ما يزال نحول بينه وبين القول والعلانية والظهور ، فسيظل يصور نفسه دائما في صورة « الضحية » ، وفي صورة « الكثر المظهور » الذي لا يتاح له الظهور . ومادنا نحول بين هذا الجيل والقول والظهور ، فإن مسؤوليته عن أزماتنا الحالية تصير محدودة ، بل غير محدودة كذلك ، ومن ثم فلا يصح - والأمر كذلك - أن نقول إن جيل السبعينيات قد أجاد أو لم يجهد ، مادنا على غير علم كامل أو كاف بما لديه .

وهذه مسألة بالغة الخطر ، وأحسبها تشكل عبئا ثقيلا على ضميرنا النقدي .

كمال أبو ديب :

إنني أشعر بقدر كبير من القلق تجاه أي محاولة لإطلاق أية أحكام على جيل السبعينيات ، وذلك لأننا في الحقيقة ينبغي أن ندرك أنه من غير اليسير علينا أن نحدد على وجه الدقة ما هو جيل السبعينيات .

إن مشكلة الأجيال الأدبية مشكلة ضخمة ومعقدة إلى حد بعيد . ونحن حين نواجه هذه المشكلة نبالغ في عمل التصنيفات ووضع الحدود الحاسمة الفاصلة بين الأجيال ، كما نفعل الآن على أساس فكرة العقود ، على حين أنني لا أرى ثم فاصلا حقيقيا يفصل بين شوقي بزيغ ومحمد علي شمس الدين ، مثلا ، أو غيرهما من شعراء جيل السبعينيات - لا أرى فاصلا يفصل بين هؤلاء وجيل الستينيات . وإذا كان ثم فاصل بينهما ، فإنني لا أميل إلى تأكيده ، بل أميل إلى تفسير الظواهر في إطار تاريخي أكثر امتدادا ، بحيث يمكن أن تتشكل فيه حقا بني اجتماعية دالة ، ومن أجل هذا طرحت مفهوم الرؤية الجماعية .

العلاقة بين قوانين التطور الداخلية والبيئية للادب ؛ وهذا ما أرجو أن أسسه بوجه ما في أثناء حديثي .

حين طرحت مفهوم الرؤية الجماعية ومفهوم الانهيار والتفتت في هذه الرؤية ، كنت أتحدث في سياق مفهوم أزمة الإبداع ، ولذلك أنكرت وجود أزمة بمعنى مطلق ، وحددت وجودها في وجه واحد هو جانب التلقي الإنتاج ، فقلت إن الأزمة التي تعيشها القصيدة العربية ليست أزمة إبداع ، بل هي أزمة تلق ؛ وذلك لأن ما هو مشترك بين الشاعر والمتلقي قد صار « ضيقا » . فلنفرض مثلا أن شاعرا ما قد أنتج الآن قصيدة تشبه بوجه ما قصيدة لحليل حاوي أو حجازي أو غيرها ، نجد فيها البطل الناهض من أجل إنقاذ الوطن العربي ، فإننا جميعا لن نستجيب له مهما كانت البنية الفنية للقصيدة .

محمود الربيعي :

لماذا لا يكون هذا عملا جازئا على سبيل إبداع الحلم الشعري والفني يادكتور كمال ؛ فليست القضية قضية تصوير الواقع كما هو . .

كمال أبو ديب :

لكن هذا الحلم أصيب بانهيارات متتالية ، إلى حد أنه صار Parody وصار مشيرا للسخرية أكثر مما يشير من القيمة والتقدير لما هو حلم .

محمود الربيعي :

يستطيع أحمد حجازي مثلا أن يبني حلمه الخاص ، ويمكن أن أتقبله مادام قد بنى بطريقة فنية « جميلة » وصحيحة ؛ ولا يحق لي إذن ، الاعتراض بأنني لا أجده هذا الحلم مثالا في الواقع ، بل يكفي أن تكون له بنية المنطقية الداخلية النابعة من تفاعلات القصيدة وتطوراتها الذاتية .

صلاح فضل :

إذا أقامها شاعر حقيقي ، فلا يمكن أن يكون منفصلا عن الواقع ، لأن هذا الشاعر الحقيقي يكون جزءا من الواقع ، ومتفاعلا معه .

كمال أبو ديب :

والدليل على ذلك أن الأستاذ حجازي نفسه قال إنه يشعر بالأزمة ؛ وهذا يثبت ما أذهب إليه إثباتا تاما . فقد وصل حجازي إلى النقطة التي صار يدرك فيها أن جهازه الترميزي الأساسي أو جهازه اللغوي الأساسي الذي كان قادرا في الستينيات على تجسيد ما كان يشعر أنه إطار مرحلي لشعره - أن هذا الجهاز لم يعد قادرا على ذلك الآن ، وأنه إذا حاول أن يكرر ذلك ، فإنما يكرره فحسب على سبيل ال Parody ، لا التجسيد الفعل الجاد .

صلاح فضل :

يمكننا الآن أن تنتقل بحوارنا إلى طرف مقابل متحاور مع حديثنا السابق ، وهو الطرف الخاص بمسئولية النقد عن بلورة مفهوم الشعر ، وتوضيح حد أدنى من أساسه وجوهره .

إن مظهرًا من مظاهر أزمة الشعر يتمثل في أن الرأي العام لقراءة الأدب ما يزال يخلط خلطًا ذريعا بين النظم والشعر ، وما يزال يكتفى من الشعر بهيكلة العظمى ، دون أن يدرك ضرورة توافر حد أدنى من العناصر الجمالية الشعرية الحقيقية ؛ ولذلك نرى كثيرا من النظم

وحيث أ طرح مفهوم الإجماع - الرؤية الجماعية ، فإنني لا أقصد الإجماع بمعناه القديم في التاريخ العربي ، كما في الفكر الفقهي مثلا ، بل أعني شيئا آخر ، أحاول أن أرسخه من خلال مفهوم طبقي . ولاضرب لذلك مثلا .

لا نستطيع أن ننكر أن بنية المجتمع العربي قد أفرزت في الخمسينيات صراعا طبقيًا حادا كان من نتائجه حدوث انقلاب شبه جذري في التركيب الطبقي ذاته ، وفي علاقة هذا التركيب بالسلطة ، وذلك حين تولت مقاليد السلطة تلك الطبقة الفقيرة التي تنتمي إلى الريف ، وتنتمي إلى العالم الأكثر فقرا وانسحاقا ، وأكثر التصاقا بالأرض في الوقت نفسه ، بالمقارنة بعالم المدينة .

فماذا كانت آثار هذه التحولات على الشعر العربي ؟

هذا سؤال قد أجاب عنه سوى من النقاد . وإن قراءة سريعة لذلك الواقع تشير إلى أن عددا كبيرا من الشعراء (البياتي ، وحجازي ، وأدونيس ، وحاي ، والسياب ، وعبد الصبور على سبيل المثال ، ومن بعدهم - بفارق زمني قصير - سعدى يوسف ، ومحمد عمران ، وممدوح عدوان ، ومن شتم من الشعراء الآخرين) هم شعراء « خارجون » ، بالمعنى المكاني ، عن بنية الثقافة العربية .

فقد كان هناك - ضمن بنية الثقافة العربية - انقسام مكاني حقيقي : فهناك المركز ؛ وهو المدينة ، حيث الطبقة البرجوازية ذات النظام الفكري الذي يقوم على السنية في الفكر والمذهب عبر التاريخ العربي كله على وجه العموم ؛ وهناك الأطراف ؛ وهي المناطق الريفية والمناطق الفقيرة . ثم وقع ذلك الانقلاب الجذري في بنية السلطة في المجتمع العربي ، فانتقل بهؤلاء الشعراء إلى مركز الحدث الفعل للإنتاج الثقافي ، وتبعًا لذلك كله تبلور ما أسميه الرؤية الجماعية .

وحيث استخدم هذا المفهوم (مفهوم الرؤية الجماعية) ، فإنني أتحدث عن مشروع جماعي ، ولكنه متبلور في رؤى فردية - طبقية متميزة ؛ أي مشروع متحقق في إطار طبقي .

عبد الوهاب البياتي :

نحن لا نعترض على هذا ، وأنا أوافقك .

محمود الربيعي :

المشكلة أن الدكتور كمال أبو ديب يبدأ بحثه دائما من نقطة في خارج الشعر . وهذه مسألة مقلقة إلى أقصى حد ؛ لأن هذا يعني أن الشعر لا يتطور إلا بدافع من الواقع الخارجي ، وتبعًا لصور نموه الخاصة ؛ وبذلك يصير الشعر مجرد « صدى » للواقع ؛ وهذه نظرة خطيرة تخرج بالشعر عن طبيعته التي نرجوها له ، بحيث لا يكون تابعا للواقع وتحولاته ، ولا يتخل عن قوانينه الذاتية الداخلية التي تجعله فنا يقوم بنفسه مستقلا فاعلا ، قويا قادرا على تغيير العالم وإصلاحه .

كما أبو ديب .

إنني لا أقول إن الواقع ينتج الشعر بطريقة آلية . وقد قلت في بداية حديثي إن هناك نقطتين أريد أن أتحدث عنهما ، وقد تحدثت أولا عن النقطة الثانية ، وهي مفهوم الإجماع - الرؤية المركزية ، حيث صار التركيز عليها في حوارنا ، وتأجل الحديث عن النقطة الأولى وهي

وذلك بحكم تجربته في هذا الصدد ، وخصوصا من جهة مابدا في دراساته من اتجاه إلى البنيوية التوليدية ، عل النحو الذي يؤكد أننا لا نستطيع أن نفصل بين جوانب الظاهرة الفنية ، أو أن ندفع بالنقد في طريق شكل .

كمال أبو ديب :

إنني - في البداية - أوافق على ما قاله الدكتور الربيعي من أن النقد ليس ذا دور تربوي على نحو مباشر . ومن جهة أخرى فإنني لست أرى أن مهمته تقتصر على « القراءة » النقدية ، وهذه نقطة سأحاول أن أربطها - في أثناء حديثي - بالنقاط التي أشار إليها الدكتور صلاح فضل .

اسمحوا لي أولا بأن أقدم لحديثي بهذه الكلمة عن حياتنا الثقافية . إنني أرى - بلا أي ادعاء - أننا نعيش الآن في ثقافة « رخوة » ، لا نقرأ ولا نكتب ، ولا نتج ولا نبدع ، ولا نقوم بعمل متقن واحد بين كل مائة عمل يصدر عنها . ولذلك فإنني أقول لكم بصديقي إنني أكون ممتنجا ، إلى أبعد حد ، حين أرى أي حرفي بسيط ، حتى وإن كان ماسح أحمية ، يقوم بعمله على نحو متقن وبشكل باهر . ولكنني أكاد أقول إننا أحيانا نقف موقف الارتباك أمام بعض الأعمال المتقنة ، وننظر إليها نظرة « عرفة » تصرفها عن وجهها ، ومن قبيل هذا ما اتهم به بعض النقاد من أنهم شكليون .

إن النقد ليس مجرد « قراءة » فحسب بل هو عملية قراءة وعملية اتجاه إلى « التوليدية » في الوقت نفسه (وهذه قضية تمسني على نحو مباشر) . فوظيفة النقد هي في نهاية الأمر بحث مستمر عن الرؤية الجوهرية التي تنتج النص وتجسد فيه . وإذا كانت هذه وظيفة العملية النقدية ، فإن النقد بذلك لا يكون شكليا ، ذلك بأن الرؤية ذاتها ليست شكلا ، كما يظن البعض ، نعم إنها تجسد في بعد شكلي ، ولكنها ليست شكلا ، وإنما هي موقف وجودي في العالم ، أو هي ببساطة حضور في العالم ، ومن ثم لا يمكن - فيما أتصور - أن يقال عن النقد إنه يمكن أن يكون شكليا ، وكذلك لا يمكن أن يقال عن عمل النقدي بوجه خاص إنه شكل . فأننا لم أكن شكليا في أي لحظة من لحظات حياتي ، بالمعنى الذي يقصده البعض . فكيف يمكن أن يعد عمل نقدي متقن ، يقوم بعملية تحليل دقيقة منظمة ، ويبتعد في اكتشاف التركيب اللغوي للنص الأدبي - كيف يعد عملا شكليا ؟ كيف يظن أن العمل النقدي الذي يتناول بنية النص الأدبي لغويا ، عمل شكل ؟

إنني في دراساتي البنيوية التي بدأتها بالشعر الجاهل ، كنت أحاول دائما أن أكتنه تلك العلاقة التجسدية بين بنية النص اللغوية في كل جزئية من جزئياتها ، وما أسميته الرؤية الضدية للموجود ، ليس عند الشاعر الجاهل فحسب ، بل عند الإنسان الجاهل بصفة عامة . وقد تبعت مظاهر هذه الرؤية ، التي تمثلت في جدلية الزمن ، أو جدلية الحياة والموت ، وتجسدت في القصيدة الجاهلية بأشكالها المختلفة في إطار رؤية مركزية من جهة ، وفي إطار تصور خارج على هذه الرؤية من جهة أخرى ، وذلك في شعر الصعاليك .

ثم جاءت دراساتي التالية تعميقا لهذا تناول في اتجاهين : الأول محاولة تحقيق المزيد من « الإثقان » في التحليل اللغوي الدقيق للنص ، والثاني محاولة تحقيق المزيد من « الإثقان » في كشف العلاقة القائمة بين

الغث يغرزو كل وسائل إعلامنا الأدبية . فإلى أي حد يمكن أن يقوم النقد ببلورة وعي جمالي جماعي ، بالطبيعة الحقيقية للشعر ، يكون قادرا على أن يرفض كل ما هو زائف يحاول الالتصاق بالشعر الحقيقي ، بل يحاول في الوقت نفسه أن يسقطه ؟

وأظن أن هذه الوظيفة المرجوة لا ينبغي أن تقتصر على الوعي الشعري فحسب ، بل ينبغي أن تشمل الوعي العربي الأدبي والفكري والثقافي بصفة عامة . فإذا ما تشكل لدينا هذا الوعي صار القارئ نفسه قادرا على إسقاط كل الشوائب والطفليات ، بل إن « المشاهرين » أنفسهم لابد حيثئذ أن ينمو لديهم حد أدنى من النقد الذاتي ليدرك الواحد منهم أن ما يقوله لا يدخل في باب الشعر في شيء .

محمود الربيعي :

هذه مسألة في غاية الأهمية . ولقد تحدث الأستاذ حجازي في بداية الندوة عن ذكاء الجمهور الذي يشهد الندوات الشعرية ، وعن قدرته على قبول ما يقدم إليه من شعر أو رفضه . وهذه ظاهرة متكررة في كل عصورنا . وقد أشار أيضا إلى أنني أرى أنه ينبغي أن يكون للنقد دور تربوي . وفي هذا الصدد أريد أن أوضح أن هذا الدور التربوي ليس في حد ذاته دورا مباشرا ومقصودا ، ذلك بأن النقد لا يريد أن يعلم أو يحدد ويوجه ، بل يريد أن ييث نورا ، وأن يترك هذا النور ليتفاهل ويشمر ثمراته .

ويبدو لي أن الطريق الصحيح لتحقيق ما يرجوه الدكتور صلاح فضل ، إنما يبدأ بتقديم قراءات للنصوص الشعرية التي يرى النقاد ، بخبرتهم وزادهم الأدبي والثقافي ، أنها النصوص « النماذج » التي ينبغي تقديمها إلى القراء العرب . وحين تتعدد هذه القراءات النموذجية للنصوص النموذجية ، وتؤكد لدى الجمهور ، فإن القاصد « المتشاعرة » سوف تسقط بطريقة تلقائية .

ولا يستطيع ناقد مفرد أن يقدم نماذج الشعر العربي كله ، وإنما يمكنه فحسب أن يقدم جانباً منها . فقد أرى أنني قادر على تقديم الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي ، وقد يستطيع الدكتور صلاح فضل أن يقدم البيات .. وهكذا .

وهل النقد أن يقوم بهذه الرسالة ، بدلا من العناية الكاملة التي يصرفها إلى الحديث عن الأيديولوجيات والنظريات والمعايير والمقاييس .. إلخ ؟ لأن هذه الأمور جميعا لن تصل القراء بالشعر والشعراء . ومن ثم فإنني أكرر أنه لا بديل عن الدخول في النصوص ، وتقديم القراءات الفاحصة المتنوعة ، من أجل إحداث نهضة في « القراءة » .

صلاح فضل :

كيف يتأتى لنا إذن أن نوفق بين مختلف المعالجات النقدية الحديثة ونفقد منها ، دون أن نحرم من الدخول في مناطق أيديولوجية وفنية متعددة ، من أجل أن ننجح في خلق الاتجاه إلى إنجاز الدراسات التطبيقية المطلوبة ، وبالمستوى المرغوب ؟ وكيف يمكننا أن نبلور أدواتنا النقدية وننميها ؟ وكيف نجعل لغتنا النقدية أكثر مرونة وتكيفاً وقدرة على تشكيل الواقع الأدبي والثقافي ، وأصق أثرها فيه وفي اتجاهاته ؟

نرجو من الدكتور كمال أبو ديب أن يحددنا عما لديه من أفكار ،

موقف من صراعات هذه الجدلية ، أمر يقدونا حتما إلى نقد شكلان لا ينبغي الاكتفاء به ؛ ذلك بأنه علينا بصفة مستمرة أن نتخذ موقفا من كل ما يواجهنا ونواجهه في هذا العالم ؛ فذلك ما يفرضه علينا هذا العالم ذاته ، الذي يغص بالصراعات والمواجهات ، وذلك ما يفرضه علينا الشعر والنقد كلاهما بوصفهما موقفا من العالم ، وبوصفهما حضورا في العالم كما قلت أنت نفسك يادكتور كمال .

ويقع النقد الشكلاني في مزلق آخر ، وذلك حين يأخذ نصا ردينا أو غير مفهوم ، ولكنه ذو هندسة شكلية معينة لها جاذبية معينة . ثم يجري عليه مقولاته ، مكتفيا بما يعلنه ظاهر الكلمات ، دون أن يبحث عن الدلالات الكامنة وراء العمل كله .

وعلى العموم ، فإن المنهج الشكلاني منهج يمكن أن يحسن استخدامه ويمكن كذلك أن يساء استخدامه ، مثله في ذلك مثل أي منهج آخر ، أو أي مخترع من مخترعات المدنية الحديثة ، والأمر في ذلك كله إنما يرجع إلى أمانة الناقد ، وإلى طبيعة أيديولوجيته الخاصة وموقفه من العالم ، وكذلك يرجع إلى ما يترتب على ذلك من نتائج عند تعامله مع النص . وعند اختياره لأطراف الجدلية التي ينظر إليها ، واتخاذ له المواقف واستخلاصه للنتائج .

محمود الربيعي :

إن لي اعتراضا على هذه النظرة إلى فكرة الشكلية هذه ؛ فما الشكل ؟ هل الحديث عن لغة القصيدة نظر إلى الشكل ؟ وهل الحديث عن هندسة القصيدة نظر إلى الشكل ؟ إن هذا طرح خطير خطير . . .

كمال أبو ديب :

طبعاً طبعاً . . .

محمود الربيعي :

نعم ؛ هذا طرح خطير ؛ فاللغة التي تتجسد بها القصيدة هي سبيل إلى الكشف عن لب القصيدة وما فيها من موقف وتجربة ؛ اللغة هي مدخل إلى كل ما أريد الوصول إليه في عالم النص الشعري من كل وجه من الوجوه .

لقد استمعت إلى أحمد عبد المعطي حجازي يتلو قصيدة من قصائده ، وحلني معه في حُما الشعر إلى كينونة جديدة ؛ فما سبيل إلى توصيف هذه الكينونة ؟ وما سبيل إلى صياغتها للقارئ سوى لغة القصيدة ذاتها ؟

دعونا إذن نحدد ماذا يعني النقد الشكل !

كمال أبو ديب :

نعم ، هذا ما ينبغي عمله بالضبط .

محمود الربيعي :

أما عن قول الأستاذ البياض بأن القصيدة قد تكون ضمنية ، ولكنها تكون في الوقت نفسه مهندسة هندسة جيدة ، فليسمح لي بالقول إنه لا يمكن أن تكون الهندسة جيدة وتكون القصيدة ضمنية .

عبد الوهاب البياض :

بل إن هذا يحدث بالفعل ؛ وذلك حين نجد الشاعر لا يخطيء في

البنية اللغوية للنص ، والتجربة الإنسانية ورؤيا العالم المتجسدين في هذا النص . وهذان الأمران تحقفا في كتاب « جدلية الخفاء والتجل » ، الذي درست فيه تجرّبي أبي نواس وأبي تمام ، وكذلك تجربة غيرهما من الشعراء . فكيف يمكن ، إذن ، لناقد أن يدرس تجربة أبي نواس ، مثلاً ، ويؤكد أبعاد الصراع المستمر بين الحديث والقديم في فكره وفكر غيره من الشعراء ، ويدرس أبعاد الصراع بين المؤسسة الدينية وأشكال الانتهاك لهذه المؤسسة ؛ الصراع بين سلطة التراث والقوى التي تعمل على انتهاكها في أبعاده الفكرية والأخلاقية واللغوية . كيف لهذا الناقد أن يكون ناقدا شكليا ؟ كيف يمكن لناقد أن يدرس قصيدة أبي تمام في مدح المعتصم (رقت حواشي الدهر) ، فيبرز فيها مشكلة جوهرية هي الكيفية التي تقوم بها علاقة القصيدة والشاعر بالسلطة أو بالمعتصم ، والكيفية التي تتحول بها الرؤية الجوهرية في القصيدة من حال التكامل والتناغم إلى حال الانسراخ والاضطراب . وذلك حين تصطدم بشخصية المعتصم . . الخ . - كيف يمكن لهذا الناقد أن يكون ناقدا شكليا ؟

أحمد عبد المعطي حجازي :

لقد قرأت كتاباتك يادكتور كمال ، ولى بها شغف كبير وإعجاب . ولكن كلامك الآن يدخل في صميم النقد الشكل . فلماذا ؟ لأن الناقد حين يكتفى بالحديث عن صراع ما وعن أطرافه ، فإن حديثه لا يكون خارج الشكل ، ومع ذلك فإنه يظل قولاً مثاليا لا يرقى إلى مرحلة تحليل الشكل ، أي التحليل الذي يتخذ الشكل سبيلا إلى فهم الرؤية الاجتماعية . وأنت يادكتور كمال لا تقدم لنا هذه الرؤية .

فمثلاً تحليلك لقصيدة أبي نواس ، البائية ، يدور حول علاقة الشاعر بالسلطة على نحو تعميمي لا يصل إلى تدقيقات في رؤية الشاعر التفصيلية ، بل ينسج - فوق ذلك - عن تقصير في تحليل الشكل والرؤية كليهما ؛ ذلك بأننا عندما نقف في قراءة الشكل عند تعارضات وتناقضات ذات صفة تعميمية ، فإننا نستنتج منها رؤية تقوم هي كذلك على تعارضات وتناقضات ذات صفة تعميمية ؛ مثل ثنائية الخفاء والتجل ؛ السلطة والجماهير ؛ السنة والرفض . . . وما إلى ذلك من الثنائيات .

ولنسمح لي يادكتور كمال بالقول بأن هذا الإطار الذي يحدد عملك هو الإطار ذاته الذي يحكم عمل أدونيس وآخرين ممن تنهض أعمالهم القيمة حقاً على ما يبذلون فيها من جهد عظيم ، ولكنها لا ترقى إلى ما هو أبعد من مجرد رصد التناقضات والثنائيات وما إلى ذلك من مثل هذه الأشكال .

عبد الوهاب البياض :

تدور بيني وبين الدكتور كمال أبو ديب أحاديث كثيرة حول هذه القضية . وإنني لأؤكد دائماً إعجابي بمنهجه النقدي ؛ ولكنني ، بالرغم من ذلك ، لدى عليه بعض التحفظات وبعض الملاحظات . وهذا موضوع آخر .

ودون أن يكون الاهتمام بالشكلانية موجهاً في حديثي إلى الدكتور كمال بصفة خاصة ؛ نجد أن النقد الشكلاني يتناول النصوص دون أن يحاول في النهاية أن يصدر عليها أحكاماً بالجوودة أو بالرداءة . والقيام بمجرد رصد أطراف جدلية ما في نص من النصوص ، دون اتخاذ

الأوزان والمروض والقوافي ، ولكن القصيدة تكون فارغة .

محمود الربيعي :

هذه ، إذن ، سيمترية القشرة والمظهر .

عبد الوهاب البياتي :

بالضبط ، فتم قصائد من الشعر الحديث ومن الشعر العمودي أيضا ، تكتب بشكل جيد ولغة مصفوفة ، ولكنك لا تجد فيها من نار التجربة الشعرية بصيصا أو حتى رمادا .

محمود الربيعي :

إذن ، فهذا يعني أننا بعد أن فحصنا اللغة وجدناها مجرد طلاء وليست لباً .

عبد الوهاب البياتي :

نعم ، هذا ما أقصده .

كمال أبو ديب :

استحووا لي بالتدخل في هذا الكلام ، لأن ما يقوله الدكتور الربيعي في غاية الأهمية ، ويمثل في الحقيقة المنهج الذي أحمل به حل الدوام . ولكن هناك نقطة أساسية تتعلق بقضية الشكلية والميل إلى الحكم على بأنني مرتبط بهذه الشكلية بوجه ما .

إنني أجهل اتجاهها إلى تحرى الدقة في جميع ما أقوم به من أعمال نقدية ، بكل ما تعنيه كلمة الدقة ، وما تؤدي إليه من أمانة في تناول الأمور . وهذا هو في الحقيقة ما يجعلني أقف عند الحدود التي أقف عندها في بحثي النقدي دون أن أخطأها . وسأوضح هذا القول فيما يلي .

إنني بعد اطلاعي على النقد العالمي بمذاهبه المختلفة أو من إيماناً تاماً بأن النقد الحديث لم يستطع حتى الآن أن يحل القضية الإشكالية الأساسية ، ألا وهي تطوير الأداة النقدية التي تمكننا من إجراء تحليل كامل للنص ، والتي تقدم لنا تبريراً كاملاً لذلك الانتقال عما هو داخل النص إلى ما هو خارج النص .

فجميع المذاهب النقدية منذ أرسطو حتى الآن قد استطاعت أن تحل عدداً من الإشكالات المتعلقة بالنص في علاقاته الداخلية . وهناك مذاهب حديثة نسبياً استطاعت أن تحل عدداً من الإشكالات المتعلقة بالنص في علاقاته الخارجية . ولكنني على يقين تام بأن النقد كله - بما فيه النقد الماركسي ، مروراً بـ لوكاش ووصولاً إلى جولدمان - لم يستطع حتى الآن أن ينجح في تطوير الأداة النقدية (وأنا أصر على استخدام كلمة الأداة النقدية لا الأيديولوجية) التي يستطيع بها الانتقال من داخل النص إلى خارجه ، ولم يستطع أن يطور الأداة النقدية التي يستطيع بها أن يقوم بتحليل النص تحليلًا دقيقًا تام الدقة ، وأن يصل إلى مجموعة من المعطيات أو المقولات التي تعيننا على اكتشاف البنى الدلالية كافة .

ولقد بدا لي في لحظة من لحظات عمل أن جولدمان قد حل هذه المشكلة بمفهوم رؤى العالم ، لكن متابعتي لفحصه والعمل به يسمح لي بالقول بأنه لم يحل المشكلة ، وأنه لا يبدو أن يكون ناقداً قادراً على

القفز بمهارة من داخل النص إلى خارجه ، أكثر مما يصنع غيره من النقاد والماركسيين التقليديين ؛ أي أن ما يفعله جولدمان - في الحقيقة - ما يزال مجرد مهارة لا تنهض حل استخدام أداة نقدية دقيقة متكاملة .

ومن حسن الحظ أنني واجهت هذه المشكلة في مرحلة مبكرة من عمل ، وأدركت طبيعتها منذ البداية ، ولذلك فقد توقفت عند الحدود التي سمح لي تطويري لأداة النقدية بالوصول إليها ، وإن يكن تطلعي دائماً ومستمرًا من أجل محاولة تطوير الأداة النقدية القادرة على حل هذه الإشكالية . وعلى أن أعترف ببساطة أنني لم أستطع حتى الآن الوصول إلى حل ، وقد لا يكون لها حل على الإطلاق .

ولا ضرب مثالا هوني لب المشكلة ، توضيحاً لما أريد . إذا تصورت نصاً ما بوصفه عالماً مغلقاً ، أستطيع مثلاً أن أتصوره جملة مثل : « رأيت غزالاً » ، فإنني قد أميل ، كما قد تميل يادكتور محمود إلى القول « بسرعة » إنها تعني رأيت الحيوان المعروف ، أما الأستاذ أحمد ..

محمود الربيعي :

سوف يتوقف ..

أحمد عبد المعطي حجازي :

نعم ، أنا متوقف ..

كمال أبو ديب :

جميل منك أن تتوقف ، لأننا نحن أيضاً - في العمل النقدي - سوف نتوقف ؛ وذلك لأن هذا التوقف هو لب العمل النقدي ، وهنا تبدي المشكلة النقدية التي أشرت إليها . فقولنا « رأيت غزالاً » هو عبارة لا تعني شيئاً في حد ذاتها ، ولكنها عند النقاد تعني احتمالين أدركهما النقاد القدماء ، ومنهم عبد القاهر الجرجاني : الأول أنها تشير إلى الحيوان المعروف ؛ والثاني أنها تشير إلى شيء خارج هذه العبارة ، سوى ذلك المعنى الأول ، كأمراء جميلة مثلاً .

محمود الربيعي :

حسن ، فما الذي يحدد لي هذا أو ذاك ؟

كمال أبو ديب :

نعم ؛ ما الذي يسمح لي بالقول إن عبارة « رأيت غزالاً » لا تعني الحيوان المخصص لهذه التسمية بل تعني امرأة جميلة ؟ وما الذي لا يسمح لي بهذا ؟ هذا هو السؤال المهم .

صلاح فضل :

هل تسمح لي بتدخل بسيط ؟ إن السياق هو الذي يحدد لي ذلك .

محمود الربيعي :

وهو ، في الوقت نفسه ، ذلك المصطلح القديم .

كمال أبو ديب :

ولكن أبلور المشكلة ، سأنتقل هذا الكلام إلى مستوى النص الشعري في وجوده المستقل بوصفه نصاً مغلقاً من نط « رأيت

غزالا» ، وبشكل خاص حين ينتقل هذا النص ليسمى فيها بعد نصا رمزيا ، ما الذى يسمح لى نقديا (لاأيديولوجيا أو افتراضيا) بأن أقول إن هذه العبارة ، أو عبارة أخرى مثل « الزورق السكران » ، لا تشير إلى ذاتها ، أى موضوعها أو مضمونها ذاته ، بل تشير إلى ما هو خارجها ؟

الجواب عن ذلك : لا شيء !

إننى لأدعى ، ببساطة وتواضع ، أن النقد العالمى الآن فى أزمة ، لأنه لم يطور الأداة النقدية الكافية التى تيسر لى الانتقال مثل هذه النقلة ، من النظر إلى « رأيت غزالا » أو « الزورق السكران » بوصفها تشيران إلى الغزال والزورق ، إلى النظر إليهما بوصفهما رمزين .

صلاح فضل :

هل تسمح لى بأن أشير إلى حل قد طرح ، وشاركت فى تنميته فى دراسة خاصة بالأسلوب ؟

طبقا لنظرية الاتصال ، أقيمت مجموعة من العلاقات الخاصة بالسياق اللغوى فى داخل النص ، وبالعلاقة السياقية اللغوى بالحقيقة الخارجية الاجتماعية . وتتجسد هذه العلاقات فى شكل تنظيمى من منظور علم اجتماع اللغة على نحو يمكن أن يحل هذه الإشكالية على وجه جيد ، فهناك مجموعة العلاقات السياقية فى داخل النص نفسه ، وهناك المرسل أو الباث ، ووسيلة الاتصال ، والمتلقى ، والوسط أو الوسائط التى تتدخل كل ذلك . ومجموعة المؤشرات التى تحكم عملية الإرسال من النص الداخلى من جهة ، والعلاقات الخارجية ، من جهة أخرى ، هى الكفيلة بحل قضية الدلالة المباشرة أو الدلالة غير المباشرة ، حل قضية وجود المجاز أو عدم وجوده .

وقد أصبح هذا الآن - حل ما اعتقد - وسيلة من الوسائل النقدية الأسلوبية الجديدة ، المطروحة حاليا فى النقد العالمى ، مستخدمة نظرية الاتصال القديمة ، من جهة استيعابها مفاهيم نظرية القرائن القديمة (التى ينظر إليها على أنها إما أن تكون قرائن حاضرة فى النص ، أو قرائن حاضرة عند الإرسال ، أو قرائن حاضرة عند الغياب) ، مع ضمها فى إطار شامل يأخذ معاً القرائن اللغوية والقرائن الخارجية اللالغوية ، أو ما وراء اللغة ، كما يقال الآن .

كمال أبو ديب :

ما أراه هو أننا استطعنا فى الإطار العقل للاستعارة فحسب ، أن نطور - نقديا وليس أيديولوجيا - مجموعة من السبل التى أسميناها سياقية قرائنية ، للانتقال من « رأيت غزالا » بالمعنى الأول إلى « رأيت غزالا » بالمعنى الثانى . وهذه القرائن ترتبط بالنية مثلا (حين أعلم مثلا أن فلانا يقصد المعنى الثانى فى حديثه) ، أو بالسياق اللغوى الداخلى ، أو السياق الخارجى ، أليس كذلك ؟ ولكننا فى إطار النص ، من حيث هو كل كامل ، لم نستطع حتى الآن أن نطور السبل النقدية لتحديد هذه القرائن . وسأضرب مثلا لما أقول . لقد كانت آخر دراسة نقدية قمت بها هى دراسة « الزينى بركات » لجمال الغيطانى . وقد قصدت أن أدرس النص دراسة دقيقة على جميع مستوياته . وإننى موقن الآن تمام اليقين بعجزى عن القول بأن هذا النص نص إشارى يشير إلى واقع عصر المعاصر ، وذلك لأننى أرى أنه

نص تاريخى (بكل معنى الكلمة) ، يكتب عن مصر فى القرن السادس عشر ، وعن مجموع العلاقات التى جرت فيه وتصور العالم فيه ، بالرغم من معرفتى اليقينية بأن هذا النص قد اكتسب شهرته ، وأعطى لصاحبه اسمه بسبب أن جميع القارئون قد قرأوه بوصفه نصا إشاريا يتحدث عن مصر المعاصرة ، لكننى أتحدى جميع النقاد - وهذه هى المرة الأولى التى أستخدم فيها هذه الكلمة - إذ أجسد لنفسى عذرا لاستخدامها فى هذا السياق - أقول إننى أتحدى جميع النقاد الذين « درسوه على هذا الأساس » ، أن يقولوا لى كيف فعلوا ذلك « نقديا » ، أى ما الأدوات النقدية التى استطاعوا بها أن يحققوا هذا الربط وهذه النقلة ؟

هذه الإشكالية هى التى تجعلنى أقف دائما فى دراسى عند الحد الذى يجعلنى فى أمن من الفقد ، وهى التى تدعون لى العمل المستمر من أجل تطوير أدوات النقدية . والموضع الوحيد الذى خرجت فيه عن ذلك ، هو مقالى « الأنساق والبنية » فى مجلة فصول* ، حيث حاولت فى نهايتها الوصول إلى وسيلة من وسائل إحداث النقلة من النص داخليا إلى النص خارجيا .

صلاح فضل :

إن هذه الصورة من القراءة الجماعية « للزينى بركات » هى فى حد ذاتها قرينة على أنه فى داخل النص نفسه ، ثمة عناصر تحيل على الواقع الخارجى وترمز إليه ، لأنها لا يمكن أن تكون قراءة لا تمتلك فى داخلها مبرراتها التى تدعو إليها وتؤيدها .

عبد الوهاب البيات :

أنا لا أختلف مع الدكتور كمال فى « توفقه » عن الحكم فى مواجهة جملة أو نص مثل « رأيت غزالا » أو « المركب السكران » . ولكن ثم نصورا أخرى لا ينطبق عليها هذا التحفظ ، بل يمكن الوصول معها إلى اليقين المطلق ، ويمكن عن طريقها هى ذاتها اكتشاف طرق جديدة للتحليل . أما النصوص التى لا تعطينا مثل هذا اليقين ، فإنه من الواجب على النقاد ، حقا أن يطوروا أدواتهم من أجل حل هذه الإشكالية .

محمود الربيعى :

لماذا فهم النقاد أو القراء أن رواية « الزينى بركات » بعينها تشير إلى الواقع المصرى المعاصر ؟ ولماذا اكتسبت شهرتها على هذا الأساس دون أن تحمل فى داخلها ما يمكن أن نعدده إشارة نستطيع أن نطمئن إلى الأخذ بها فى هذا الفهم أو التفسير ؟

كمال أبو ديب :

فى واقع الأمر إننى لا أدري .

محمود الربيعى :

إن وجهة نظرى هى أن القراء إنما يدركون أن النص الأدب ليس انمكاسا لشئ خارجى ، وإنما هو موازاة له . ولذلك فإنه يكفى أن اكتسب خبرات تعيننى فى إقامة الموازاة بين ما قرأته على الورق من جهة ، وما هو مركزى فى عقل من إدراكات ومشاهدات . وموقفى كذلك ، من جهة ثانية . ومن حقى أن أفهم هذا فى ضوء خبراتى دون حاجة إلى وجود المعبر المادى أو المعبر المحدد المتعين الذى أقول إننى

رضى النقد عما توافر من قبل ، واكتفى به عما سواه ، فإنه بذلك يقع في « غفلة » مؤداها أنه يسلم بأن ما كان في الماضي بعيداً عن متناوله من المادة اللغوية ، سبطل كذلك بعيداً على الدوام .

إن الطموح النقدي الذي يسعى إليه الدكتور كمال هو أنه يريد أن يتقصص - علمياً - جميع مكونات الظاهرة الأدبية ، بحيث لا يند منها عن الإدراك وجه من وجوها ، وبحيث تتجذر رؤيته لها ، وتتضح - فضلاً عن ذلك - علاقتها بالواقع . وغايته من كل هذا أن يجاوز النقد العربي كل توقف جامد ، وأن يسير نحو المزيد من التقدم ، والمزيد من الوعى والفهم .

كمال أبو ديب :

شكراً .

صلاح فضل :

وبصفة عامة فإن ما أريد أن ألفت إليه الأنظار في ختام حوارنا هذا ، هو أن الأزمة ماثلة في الإبداع كما هي ماثلة في النقد . ولكن لا ينبغي أن نفهم كلمة أزمة بوصفها غياباً لشيء كان قائماً من قبل ، أو فقرة تنصف به المعطيات القائمة الآن ، بل ينبغي أن نفهم كلمة أزمة بوصفها إدراكاً إيجابياً للحاجة إلى المجاوزة والخلق وغزو عوالم أو مناطق جديدة .

فإحساسنا بالأزمة ومعنى الأزمة في مجال الإبداع الشعري ناتج - في الحقيقة - عن طموحنا إلى إحراز المزيد من الكسب في مجال التعبير الأفضل والأكمل ، إبداعاً وخلقاً وتجديداً ، لكي نجاوز المرحلة التي وقفنا عندها ، ولكي نرود مناطق جديدة ، فضلاً عن المناطق البكر ، من ذاتنا وواقعنا وراثتنا - من أجل أن نتمكن لشعرنا وإبداعنا ، ومن أجل أن نجعل شعرنا يفرض نفسه وبصير عالمياً مشاركاً في جملة أصوات الشعر العالمي .

وبالمثل فإن إحساسنا بالأزمة ومعنى الأزمة في النقد العربي ، إنما يعني كذلك أننا نتحرك دائماً حركة مجاوزة لا تكتفى بما حصلت ، بل تتطلع إلى أن تحقق المزيد من الكشف النقدي العلمي القادر على إجراء التحليل الكامل للنصوص ، والقادر على تنويرها واستيعابها في وجودها الكلي .

عبد الوهاب البياتي :

إن ما تقوله يا دكتور صلاح قد وضع أفكارنا في تكامل مناسب إلى حد بعيد .

وأريد أن أضيف إلى حديث الدكتور كمال أننا عندما نلجأ إلى منهج نقدي وأدوات نقدية لا أيديولوجية ، ونواجه أبواباً مغلفة ، فإننا يمكن أن نلجأ إلى وسائل جديدة موجودة في مناهج نقدية أخرى لكي نستعين بمفاتيحها على حل ما يواجهنا من مشكلات ، وذلك لأن هدفنا الأساسي هو « النقد » لا المنهج في حد ذاته .

إن الأزمة ليست قائمة في الشعر فحسب ، بل هي موجودة كذلك في مختلف المناحي الثقافية في حياتنا العربية . وإنني لأرجو لقاء قادم أن نكون قد خطونا خطوات إيجابية أوسع من الخطى التي وصلنا إليها اليوم .

عبيرت عليه من « الزينى بركات » إلى الواقع المصري المعاصر . ولكن عمل أن أطمئن - من واقع خبراتي - إلى أن هناك خطين ممتدين متوازيين بينهما صلات بوجه ما ، دون أن يتحتم التقاؤهما على نحو مباشر .

أحمد عبد المعطى حجازي :

هذا هو المطلوب ، فليس مطلوباً أن يكون النص انعكاساً للواقع ، ولكن المطلوب أن يكون نوعاً من الموازنة ، وأن يفهم على أنه كذلك ، فالعمل الأدبي ، أو الإبداع ، كون « يجاور » كوناً .

محمود الربيعي :

وقد لا تكون كلمة « يجاور » هي أسعد الكلمات

أحمد عبد المعطى حجازي

نعم ، ولكننا في كل الأحوال نبحث عن العلائق القائمة بين هذين الكونين وذلك مثلما يمكن أن نقول إن بين قضبي السكة الحديدية الواحا خشبية تضمهما ، دون أن تسمح لهما بالالتقاء .

وعلى أية حال ، لقد قال الدكتور كمال أبو ديب إننا لم نستطع - نقدياً - أن نحل مشكلة عدم القدرة على التوصل إلى الوسيلة التي تفسر العلاقة بين النص والعالم الخارجي وتبرر الانتقال بينهما . وهنا أود أن أسأله ماذا يقصد بالضبط بقوله « نقدياً » ؟ إذا كنت تقصد بها اتجاهها نقدياً ما (وعمل وجه التحديد اتجاهها النقدي) فإنك - في الوقت نفسه - قد قلت إن النقد العالمي كله يمر بأزمة في مواجهة هذه المشكلة ، وأنه لم يستطع أن يفسر العلاقة القائمة بين النص والعالم ، ولهذا ، ألا يجمل بنا أن نركن إلى شيء من التواضع وأن نعترف بأن هذه الوسائل مازالت - حتى هذه اللحظة على الأقل - غير قادرة على أن تحل لنا هذه المشكلة ؟ ومن ثم ينبغي علينا أن نبحث عن سبيل آخر ، كأن نقبل مثلاً ما لم تكن نقبله من قبل ، لماذا ؟ لأننا - ببساطة - متأكدون من أن هناك علاقة ما بين النص والعالم الخارجي ، ولكن المشكلة كاسنة في بيان كيفية تحديد هذه العلاقة والوصول إليها ، فإذا كانت الوسائل المطروحة لتحديد هذه العلاقة عاجزة عن إضاءتها وهدايتها إليها ، فلنعد - إذن - إلى ما لم يعد مطروحاً الآن ، مثل فكرة الذوق التي يمكن أن تكون فعالة في هذا المجال .

كمال أبو ديب :

إننا متفقان إذن ، على وجه التقريب ، وإن يكن الخلاف بيننا في التفاصيل .

صلاح فضل :

لقد انتقلنا من الحديث عن أزمة الإبداع إلى أزمة النقد ، وكلاهما بطبيعة الحال وجهان لعملة واحدة .

وعلى أية حال فإن الدكتور كمال لا يقصد أن يقرر أنه توجد أزمة « كلية » في « الأدوات » النقدية ، بل إنه يريد أن يبينه إلى أن النقد ليس عملاً جزئياً ، وليس عملية تطبيق لقوالب جامدة ، أو وصفات جاهزة ، ولكنه عملية اكتشاف كلية ، في حقيقة الأمر ، ولذلك فإن النقد يسعى على الدوام إلى تطوير أدواته ، وتهديب آلائه لكي يكون أقدر على « قطع » المادة الأدبية . واكتشاف بنائها الداخلية . أما إذا

أحمد عبد المعطى حجازى :

أريد أن أوضح كلمتى التى تحدثت فيها عن شعراء السبعينيات حين قلت إن شعراء السبعينيات ما يزالون حتى الآن يمثلون بالنسبة لى شبيحا ، وذلك لأننى لا أعرف إنتاجهم ، ولأنهم لا يأخذون الفرصة الكافية التى توصلهم إلى . ومن هنا فإننى أتمنى أن تسهم مجلة «إبداع» ومجلة «فصول» فى نشر إبداعهم ونشر الدراسات عنهم ، حتى تتوافر لدينا مادة كافية (إبداعا ونقدا) للحديث عن هذا الجيل الذى لا نستطيع أن نتحدث عنه الآن حديثا دقيقا .

محمود الربيعى :

إننى سعيد لأننا لا نفرغ الآن من استخدام كلمة « أزمة » ، بل نرحب بها بوصفها دليلا على أننا نمتلك قدرا كبيرا من الحيوية والتوفر . وأنا نعانى قلقلنا يجرنا إلى المزيد من التجويد على كل المستويات . ولكننى أريد أن أقول إن لدى عقيدة راسخة مؤداها أننا فى حاجة إلى كثير من الإبداع وكثير من القراءة الفاحصة لهذا الإبداع ، وقليل - إلى حد نسي - من النظريات ، وقليل - إلى حد بعيد - من الأيديولوجيات .

أحمد عبد المعطى حجازى :

فلتسمح لى يا دكتور محمود إننى أظن أننا محتاجون إلى كثير وكثير من النظريات لا لكى نقدم مجرد تعريفات أو نتشدد بمفاهيم وأسماء ، وبلى لكى نؤصل أفكارنا ، ونؤصل لإبداعنا ونقدنا ذلك بأننى أرى أن عاملا مهما من عوامل الأزمات فى حياتنا هو أننا نفتقد «التأسيس» الفكرى فى مجالاتنا الثقافية المختلفة ، وأنا نفتقد الفكر الفلسفى فى كل عملنا الإبداعى والنقدى على السواء . ولو كان لدينا الأساس الفكرى أو الفلسفى (أى النظرى) لاستطعنا ببسر وقليل من المشقة أن نحدد - على الأقل - كثيرا من المفاهيم التى مانزال على خلاف حولها . وذلك لأنها - بكل بساطة - نتاج لتيارات فكرية وفلسفية غربية ، ونحن نتعامل مع هذه التيارات من خلال خواتيمها - وثمارها ، وليس من خلال بداياتها وأصولها . ولذلك فإننا - فضلا عن احتياجنا إلى المزيد من العمل الإبداعى - فى حاجة إلى المزيد من العمل النظرى والتأصيل الفلسفى .

محمود الربيعى :

أرجو ألا يكون الاستاذ حجازى ، أو أحد من الأخوة قد فهم من كلامى أننى أقف ضد الفكر النظرى . إننى لست ضد الفكر النظرى - بطبيعة الحال - ولكننى ضد أن نزحم ذهن القارئ بنظريات نشأت وتبلورت فى بيئات أخرى غير بيئتنا ، وأنا أقصد

بالضبط ما تذهب إليه فى هذه النقطة ، فهذا الوضع سوف يؤخر وضع نظرية عربية .

إننى أريد أن نبدأ بما لدينا وأن نقرأه قراءة مستنيرة مثقفة بكل ما أتاحتها الثقافة العالمية - بطبيعة الحال - ، وأن نبدأ فى بناء نظريتنا لبنة لبنة من واقع ما لدينا نحن . إننى ، إذن ، لا أرفض التنظير ، وبلا فإننى متفق معك فى كل ما تقوله .

صلاح فضل :

أحسب أن هذه القضية حرة بأن تناقش فى ندوة خاصة عن النقد الأدب العربى وصلته بالتيارات الحديثة .

كمال أبو ديب :

فى ختام حديثنا أود أن أوضح نقطتين اثنتين . النقطة الأولى تتعلق بقضية أزمة المنهج التى نواجهها الآن . لقد قلت إن النقد العالمى يواجه أزمة ، ليست تقتصر على منهج واحد أو اتجاه واحد بل هى أزمة يواجهها النقد العالمى بأكمله ، وإن تكن فى أبرز وجوهها تشكل أزمة بارزة فى داخل النقد الماركسى على وجه الخصوص ، ولذلك فإن جهدى الشخصى الآن موصى لمحاولة حل هذه الإشكالية من هذا المنظور .

والنقطة الثانية مؤداها أننى لا أعتقد أننا فى حالة أزمة (بالمعنى السلبى) . إننى أرى أن الإنتاج الشعرى العربى ، وكذلك الإنتاج الروائى والنقدى فى العالم العربى المعاصر ، لا يقل فى مستواه عن أى نتاج آخر أعرفه فى العالم من حولنا . إن شعراء مثل أدونيس والبيات وحجازى يقفون فى مصاف سائر الشعراء العالميين الذين هم من الجيل نفسه ، دون أن نشعر بأن هؤلاء طبقة وأولئك طبقة أخرى .

واسمحوا لى بالطريقة ذاتها ، أن أقول أننا ننجز عملا نقديا يمازى ، فى كثير من حالاته ، ما ينجز فى النقد العالمى . وإننى لا أعرف - وسوف أبدوها هنا غير متواضع ولكن لن يضير ذلك شيئا ما دمت أقول الحق - أننى لا أعرف فى النقد العالمى تحليلات نقدية تقترب فى مستوى إنجازها من التحليلات الموجودة فى دراسات ودراسات عدد من الزملاء الآخرين .

ينبغى ألا نظلم أنفسنا ، وألا تكون محففين ، وألا نعد الغرب مصدر كل معرفة وكل تأصيل وكل تفوق ، فنحن فى مستوى الإنجاز العالمى الآن فى كثير من المجالات .

صلاح فضل :

حسن . شكرا للأخوة النقاد والمبدعين المشاركين فى هذه الندوة ونرجو أن نتاح لنا الفرصة للقاءات أخرى فى رحاب القاهرة .

الوافع الأدبي

● تجربة نقدية :

- نص شعري وثلاثة مناهج نقدية
- الصراع المحكم في « مرثية لاهب سيرك »
لأحمد عبد المعطي حجازي

● متابعات :

- ملاحظات حول شعر حسن طلب

● عروض كتب :

- الرؤى المقنعة : نحو منهج بنيوي في دراسة
الشعر الجاهلي
- دائرة الإبداع

● رسائل جامعية :

- مستويات البناء الروائي
في « نجمة أغسطس »
- بنية القصيدة عند أبي تمام
- المنهج الفينومينولوجي في تفسير الخبرة الجمالية

● وثائق :

نصّ شعري وثلاثة مناهج نقدية

صلاح فضل

١ - ١ إذا كان المبهج في تعريفه العلمي ، يتمثل في مجموعة العمليات التي تنظم في نسق متدرج ، يفضى إلى نتيجة ما ، فإن إشكاليته تبرز عند صعوبة التحديد الواضح لطبيعة هذه العمليات ، أو ترتيبها بالشكل الذي يجعلها تؤدي بسلاسة إلى النتيجة المنشودة . ولا يزال نجاح المبهج التجريبي في العلوم الطبيعية يمثل تحدياً مزمناً للعلوم الإنسانية ، بيد أن الإنجازات اللاحقة التي حققها عدد من هذه العلوم في القرن الحالي ، أكدت ضرورة التزام المناهج العلمية في بحثها ، بعد أن تجاوزت مرحلة المشروعية ، وأصبحت مطالبة بالتكيف مع إشكالياتها الخاصة .

وكلما كانت الظواهر المدروسة أشد تعقيداً ، وأكثر تأبياً على أن تمسك بأطرافها مادياً ، كانت أدوات بحثها بحاجة ملحة إلى التجدد والتحديث . ولما كانت اللغة هي أبرز مظهر لمعبرة الإنسان فإن أرقى أشكالها - وهو الأدب - يعد في ذروة الظواهر المركبة ، مما يجعل بعضها يتساءل : هل لمة إمكانية لاتباع مبهج علمي في فهم هذا الأدب وتقدمه ؟ ، وهو تساؤل يمثل على سذاجته المقدمة الأولى في منظومة إشكالية النقد الأدبي .

ولكني نقترّب من إدراك أبعادها ، ستمضي في تحليلها خطوتين :-

أحدهما : تأملية ، تعتمد على سبر غورها نظرياً ، بعرض مكوناتها الأولى ، ومواجهة مفارقاتها الأخيرة ، والأخرى تجريبية ، نختار فيها نموذجاً أدبياً عشوائياً ، ونجرى عليه اختباراً تطبيقياً ، بإحضاره لأهم المناهج النقدية المعاصرة ، لنرى ما يبيها من تمايز وتداخل ، ونلمس فاعلية كل منها في الكشف عن الخواص المميزة فنياً للنص المختار ، وقدرها على اختراق عالمه ، ولهم كيفية أدائه لوظيفته الأساسية ، وتبين بعد ذلك مدى ضرورة المبهج ، وعمق إشكاليته .

على أنه ينبغي لنا أن نتمثل حقيقة أخرى ، وهي أن هذا الوضع قد اختلف عندنا في العالم العربي ، فعندما أخذنا في التعرف على هذه المذاهب ، وخضع بعضها لتأثيرها ، فقدت أهم سمّين لها ، وهما تمجدها في الواقع الحضاري المباشر ، استجابة لتطوره الداخلي ومعطيات ذاكرته التاريخية ، كما فقدت عنصر التعاقب في خط زمني مستقيم ، فعلقت أمشاجها بنا دفعة واحدة ، وتحولت من مذاهب تعتمد على مرتكزات فلسفية متكاملة ، ومبادئ نظرية متنامية ، إلى بعض الاختراقات الفردية ، والزراعات المحدودة الأثر ، وعملت كلها متزامنة على إعادة ترتيب مجالنا الأدبي ، وتوجيه إنتاجه .

وإذا كان بعض مؤرخي العلوم يرى أن الأحداث والفتوح المعرفية

١ - ٢ من أبرز مظاهر النقد المعاصر ، وأشدّها خطراً في سن إشكاليته ، تجاوزاتها ، فهي لا تنظم في نسق تاريخي يعتمد على نموذج التطور والتعاقب الزمني ، كما كان شأن المذاهب الأدبية إلى حد ما في القرون الثلاثة الماضية ، إذ تنبثق من واقع حضاري بطن الصيرورة ، وتتلاحم أطرافها في الأقطار المختلفة ، وتتداخل دوائرها - جزئياً - في بعض ، لكن نقطة ارتكازها سرعان ما تتمحور في بؤرة زمنية تشهد مولدها ، وأخرى تمثل ذروة ازدهارها وتوهجها ، وثالثة تشير إلى غروبها عن مركز الأفق التاريخي . ولعل أمثلة الكلاسيكية والرومانتيكية وما تلاهما من مذاهب خير شاهد على طبيعة هذا النسق المتوالد في الثقافة الغربية إبداعاً وفكراً أدبياً .

أيدولوجية الناقد على الأديب ، من خلال دخوله الماهر في لعبة الدلالة بالتأويل البعيد ، وحتمية حفاظه على قدر من الحياد العلمي في موقفه من النص ، دون إغفال متعمد لسياقاته المتعددة .

وقد نجم عن ذلك أن الأدباء أصبحوا يشعرون بأنهم غرباء عن الدار وهم أصحابها ، أصبحوا لا يفهمون أعمالهم وقد ترجمت إلى أشكال هندسية أو معادلات رياضية ، فاتجه نحو الحركة النقدية إلى المراكز البحثية في الجامعات والأوساط الأكاديمية ، تكونت في العالم كله أرسطوقراطية نقدية مغلقة ، وسقط حاجز من التباعد بين المبدعين والباحثين والقراء ، وساعد على ذلك تغيير - على مستوى آخر - في الوظيفة النقدية ؛ فلم تعد مهمة الناقد إصدار الأحكام التقييمية المباشرة ، لقد تخل عن دور المعلم الذي يصحح التجارب معيارياً بقياسها على جملة مبادئ أيدولوجية أو بلاغية مسبقة ، لم يعد بوسع الأديب أن يتوقع حصوله على الدرجات النهائية وجوائز المجد الغني عقب كل بحث نقدي . لم يعد الاعتراف النقدي هو «الدمعة» التي تضعها مصلحة الموازين على القطعة الذهبية فتجعلها ذهباً ، فإذا لم توضع فقدت قيمتها وإن لم تتغير طبيعتها . لقد تنازل النقد المعاصر - طائفاً - عن عرش التقييم ، وأثر تأجيل الحكم في قضايا الأدب ، ومد حلقات الدادولة والنظر إلى ما لا نهاية ، لكن كثيراً من الأدباء والقراء ينتظرون على باب المحكمة ، والحياء الأدبية مازالت تطالب بقضاة ،

وهنا يكمن طرف من إشكالية النقد المعاصر ، فهو يحاول التفهم دائماً ، ويبقى التخل عن السلطة ، ويحترم حرية المبدع ، ولا يريد التورط في بيعة أحد ؛ ولكنه مع ذلك لا يستطيع أن يفضي بعيداً في زهده واستقلاله ، فالقيمة ، بالمعنى العميق للكلمة ، لا تنفصم عن التأويل ، وفهم الشعر تصور لعناصره الأساسية ، والقيمة الصحيحة - تولد من الفهم الصحيح على حد عبارة «ويلك» . وإذا نظرنا إلى التفسير على أنه هدف النقد ، وثمرة التدقيق ، فلا معدى لنا عن ربطه بالقيمة ، أى بمصدر المعاني ، لا بالمعان قائمة بذاتها . . .

ونحن نزعم أن النقد يمكن أن يكون علماً ، ولكن بغير المعنى الوضحي التجريبي للعلمية ، وذلك إذا اعتمد التدقيق ، الذي يشتمل على الإدراك والتجربة الجمالية معاً ، أساساً له^(٢)، كما يقول شكري عياد في أحدث دراساته ، إلا أن مفهوم التدقيق لديه ذو صبغة صوفية أكثر منها علمية ، ويعتمد على أخلاق الناقد لا على دقة المنهج . وكان «فوكيها» يقول : «على كل نظرية أدبية أن تقيم طبيعة الدراسة العلمية للأدب على ضرورة الفصل بين التقييم والتأويل ، وأن تنمى مناهجها بحيث تضمن لملاحظات الناقد وتتأججه أن لا تختلط برغباته وأحكامه» .

فالمبادئ النقدية الحديثة ، كما يقول فراي ، الذي يستشهد ببعض مشاهد منه شكري عياد نفسه ، «ينبغي أن تثبت من الفن الذي تعالجه . وأول ما يجب أن يفعله الناقد أن يقرأ الأدب ، أن يجري بحثاً استنباطياً لحقله الخاص ، ويدع لمبادئه النقدية أن تكون نفسها بمعرفة هذا الحقل»^(٣) . على أن هذه المبادئ ليست ثابتة ، بل هي فروض علمية متنامية متغيرة ، وهذا وجه إشكاليها وبعدها عن القيمة الثابتة ، وقد وضع منظر شكل ، في بداية الدعوة إلى علمية النقد ، تصوره لطبيعتها بقوله : «إننا نضع المبادئ المحددة ، ونوسع رقعتها بقدر ما تسمح به المادة المدروسة ، فإذا اقتضت المادة مزيداً من تكييف

الكبرى ، حلال تطور أى علم ، توقف التراكم المستمر للمعرفة ، وتقطع تقدمها البطيء ، وتدفعها إلى دخول عصر جديد » إذ تفصلها عن أصلها التجريبي ، ودوافعها الأصلية ، وتنقيها من تعقدها الخيالية ، فتتحول التحليل التاريخي ، من البحث عن البدايات الصامتة ، إلى البحث عن نمط جديد من العقلانية ، وعن آثارها المتنوعة ، مما يؤدي إلى وجود حقب علمية يمكن أن تخلق ما يسمى بالقطيعة المعرفية^(٤) ؛ فإن بوسعنا أن نؤكد أن التحول الجذري الذي بدأ في دراسة علم اللغة ، وتعداه إلى الأنثروبولوجيا وعلوم النفس والاجتماع والاقتصاد والتاريخ وغيرها قد انتهى إلى إحداث هذه القطيعة المعرفية في مجال النقد الأدبي في العالم ، مما أذن بحلول حقبة جديدة شهدت تحولاً أساسياً في مبادئه ومنطلقاته ، إذ أصبحت تتمثل في حصاد التجربة العلمية ونتائجها المعرفية في علوم الإنسان والطبيعة ، مما لا يرتبط بمجتمع خاص ، ولا يقتصر على إحدى الأمم ؛ وإن كانت هي التي أبدعتها . أصبحت الأرض - كما نشهد الآن - قرية صغيرة ، وإن كانت ظالمة ، وأضحى الذي يحرم نفسه من ثمار هذه الإنجازات ، بأية دعوى يتنسك بها ، يحصر نفسه ، دون أن يفيد سواه .

بيد أن هذه المنطلقات ، لا تتساوى في أهميتها لدى جميع الناس ، ولا تؤدي بالضرورة إلى التوحيد الألي أو القياس للنموذج المعرفي المعتمد عليه ، فاشتجرت منها أفنان منهجية متزامنة ، ترتضى التعايش والتلاقح ، وتتدعم مقولات كل منها بعمليات التماس والتباين ، فهي لا تفتأ تعدل من مواقعها في حركة جدلية تشف عن أعل قدر من الخصوصية والحيوية في الدراسات الإنسانية ، بحيث يدخل كل إنجاز في ذاكرة العلم ، مهما كان مصدره ، ويعكس تجدد المصطلحات وعى الباحث بالتفسيرات الحقيقية في المنهج ، فينخل - لصالحه - عن لوثة المذهبية الضيقة ، ليطور معارفه وأدواته .

٣ - ١ والسمة الأخرى الغالبة على النقد المعاصر ، استقلاله الفكري عن الأدب ؛ إذ أصبح النص مجرد مادة يجرب عليها الناقد أدواته وإجراءاته التحليلية ، لكنه لا يستخلص منها مكوناته النظرية والفكرية . بينما كان الأديب - فيها مضي - الشريك الأول للناقد في تخليق التيار الفكري والمذهبي ، بل كان هو الذي يمل عليه مبادئه ، ويضع له المنظومة المذهبية في أعمال إبداعية كبرى لا يسع الناقد إلا تحريرها ، وكثيراً ما كانت مقدمات بعض هذه الأعمال بمثابة بيانات متبلورة تعلن تأسيس المذاهب، كما حدث في مجمل التيارات التي سبقت منتصف القرن الحالي . وقد لمح «البيوت» ببصيرته النافذة بداية هذا التحول في علاقة الأدب بالنقد عندما قال «إن نمو النقد مظهر من مظاهر نمو الشعر ، ونمو الشعر مظهر للتغير الاجتماعي . ويبدو أن اللحظة الحاسمة في ظهور النقد (أى استقلاله) هي تلك التي لا يصبح الشعر فيها تعبيراً عن عقل الشعب كله» .

ويركز التحول الجذري ، في منظور النقد ، منذ ذلك التاريخ ، في استقلاله المنهجي عن الأدب ، واعتماده على معطيات تحليلية ، ومنطلقات علمية ، ترتبط بتطور العلوم الإنسانية ، وتصلح للتطبيق على أى إبداع أدبي دون تمييز في الزمان والمكان . لم تعد إشكالية النقد اختلاف المهاد الأيدولوجي لكل مذهب ، وسهولة محاكمة الأديب برصد مخالفته لغيره ، بل أصبحت تكمن في ضرورة تفادي تسليط

الأدب قد اقترفوا خطأ جسيماً - من الوجهة النظرية - عندما أخذوا من علم اللغة مصطلح البنية بشكل سطحي دون ثقافة لغوية حقيقية ، فعزلوه عن جهازه . فمنذ «سوسير» ومهمة عالم اللغة تتمثل في أن يميز في مختلف الوقائع اللغوية الأبنية المناسبة ، أي ذات الوظيفة . وإذا كانت هناك جدوى من استعارة مفهوم البنية في النقد الأدبي فهي تتوقف على إدراك هذه الحقيقة : وهي أنه ليست كل الأبنية التي يمكن اكتشافها في العمل الأدبي مناسبة ، أي ذات وظيفة فنية وجمالية في الأدب . فالبنية الماثلة في الرواية مثلاً يمكن أن تشير إلى شيء في عملية الإبداع ، أو في سيرة المؤلف الذاتية ، أو تصيف لبيئة معلومات عن قصده أو ما كان يشغله . وقد تكون هناك بنية أخرى ذات وظيفة تاريخية أو اجتماعية أو نفسية ، أو متصلة بتاريخ الأدب والثقافة . لكن التركيز عليها لا يقدمنا كثيراً في مجال تأمل العمل الأدبي في حد ذاته ، واكتشاف دلالاته ، ما لم يبرهن على أن هذه البنية ، الإبداعية أو الاجتماعية ، تسهم أساساً في خلق التأثير الفني على القارئ ، أي ما لم تتصل بوظيفة الأدب الجمالية»^(١) .

١ - ٢ ولكي نتيين ذلك عملياً ، فلنقرأ معاً أول مقطوعة شعرية غزلية نجدها في الشوقيات ، حتى نستروح طرفاً من هيق الشعر المحبب ، ونستعيد بعض محفوظاتنا الأثرية ، ونمارس لونا من النقد التجريبي الشيق ، وهو نموذج اختارناه عشوائياً ، لأنه أول نص غزلي في الديوان . يقول شوقي :

خدعوها بقولهم حسناء
والغواني يفرهن الشناء
أتراها تناست اسمي لما
كثرت في غرامها الأسماء ؟
إن رأني تميل عني كأن لم
تك بيني وبينها أشياء
نظرة فابتسامة فسلام
فكلام فموعد فلقاء
يوم كنا ولا تسئل كيف كنا
ننهدي من الهوى ما نشاء
وهلينا من المناف رقيب
تمبست في مرامه الأهواء
جاذبتني ثوب المصطفى وقالت
أنتم الناس أيها الشمراء
لأتقوا الله في قلوب المذارى
فالمذارى قلوبهن هواء

أخذ البيت الرابع فزاد قوله :

نظرة فابتسامة فسلام
فكلام فموعد فلقاء

المبادئ أو تعديلها مغبناً في هذا النهج . ومن هذا المنطلق فإن نظريتنا نفسها نجيب أملنا نسبياً ، كما يحدث في كل علم ، إذ أن هناك اختلافاً بين النظرية والمعتقدات ، ولا يوجد علم ثابت ، وحيوية أي علم لا تقاس بمدى كفاءته في تأسيس الحقائق ، بقدر ما تقاس بمدى ما يستبعد من أخطاء»^(٢) .

ولقد كان تبني النقد للمذهب الأدب ، وإطلاق أحكام القيمة عليه ، من المراحل التي يجهد في تجاوزها خلال مسيرته العلمية الشائكة .

٤ - ١ وربما كان التجسيد البين ، لإشكالية المناهج النقدية الحديثة ، يتمثل في لغتها التي تعتبر أبرز تجليات القطيعة مع عاداتنا التمييزية المألوفة ، والتي تعتمد على التكرار والعفوية . فلفظ النقد المعاصر نجيب ظن المتلقى المترقب للأنماط الإنشائية السائدة . وإذا كان النقد يتقدم تدريجياً في معرفة الظواهر الأدبية ، باستحداث الأدوات والمناهج المرفهة ، ويستوعب معطيات علمية عديدة ، فإنه قد يستعير بعض مصطلحاتها دون توضيح لإطارها المرجعي ، مما قد يؤدي إلى تداخل النظم ، والغموض . وقد يستخدم كلمات جديدة ، لم تحفظ تعريفاتها ، ولم تحدد بالتكرار مدلولاتها . كما قد ينحو إلى العالمية والقفز على حواجز اللغات القومية ، وكسر تقاليدنا في الصياغة لتوحيد مقولاته ومفاهيمه .

إن النقد يمثل تكنولوجيا الأدب . وقد تطور من الأنماط اليدوية البدائية إلى أكثر أشكال المعرفة تقدماً وتعقيداً ، وحملت لغته عبء هذا التعقيد ، إذ إنها لغة منقسمة على ذاتها ، إنها تصف لغة أخرى ، فهي علمية وأدبية معاً . وكما يقول أحد أعلام هذا النقد الحديث ، وأصعبهم لغة ، وهو «بارت» ، «إن علم الأدب لا يمكن بأي حال أن تكون له الكلمة الأخيرة على الأدب . والمعضلة الجوهرية في تقديري ليست هي نظرية علم الأدب ، بل هي لغة علم الأدب . . إن الحركة العميقة للنقاد تتمثل في تحطيم اللغة الواسفة ، وذلك استجابة لمقتضى من مقتضيات الحقيقة ، فالكتابة لا تستطيع أن تكون في نهاية التحليل موضوعية ، لأن الموضوعية ما هي إلا متخيل من بين متخيلات أخرى ، واللغة الواسفة العلمية هي شكل لاستلاب اللغة ، وإذن يجب انتهاكها . وذلك لا يعني تحطيمها . وفيما يخص اللغة الواسفة النقدية ، فإننا لا نستطيع أن نقبلها إلا بإقامة نوع من التناكُل بين لغة الأدب والخطاب عن الأدب»^(٣) .

فصعوبة النقد الحديث في لغته من أهم تجليات إشكاليته ، وهي لا تقتصر على لغة دون الأخرى ، لأنها لصيقة بدرجة تعقيد ، وطرحه للأسئلة الجديدة التي تحاول فض أسرار الإبداع وتشريح النص ، حل الساعه وتركيبها ومعرفة كيفية قياسها للزمن بدلا من الاكتفاء بقراءة نتائج هذا القياس .

٥ - ١ على أن السمة المشتركة الأخيرة ، التي تجمع بين كل المناهج النقدية الآن ، أو بين معظمها على الأقل في هذا العصر ، هي أنها جميعاً تبحث عن أبنية العمل الأدبي ، كي تعثر على دلالاته ، وتدرك كيفية قياسه بوظيفته . وهنا يكمن الملمح الأخير من الإشكالية ، الذي نود الانتقال بعده إلى النموذج التجريبي .

ويشرح مفكر لغوي ناقد طبيعة هذا الملمح بقوله : وإن الباحثين في

فراق يكون فيه دواء

أو فراق يكون فيه الداء^(٧).

وسأحاول أن أقترب من هذا النص الصغير ، بإيجاز في ثلاث حركات ، تمثل أهم الاتجاهات المنهجية في نقد الشعر على المستويات الاجتماعية والنفسية والبنوية ، لتبين - كما قلنا - قدرة كل منها على اختراق عالمه ، وكشف بنية الدالة ، وتحديد شعرته ولبرز إشكالية هذه المناهج في تراكمها وخصوبتها .

٢ - ٢ . هل أن هذه المقطوعة لها حكاية تواتر الحديث عنها ، وهي تمثل مهادا تاريخيا لها ، وينبئ قبل أن نشرع في تحليلها أن نسعى لشهادة شوقي حولها ، في مقدمة طبعته الأولى للشوقيات إذ يقول :

«قرعت أبواب الشعر ، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أمامي غير دواوين للموت لا مظهر للشعر فيها ، وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء ، والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحا في مقام عال ، ولا يرون غير شاعر الخديوي صاحب المقام الأسنى في البلاد ، فمازلت أغنى هذه المنزلة ، وأسر إليها على درج الإخلاص في حب صنعتي ، وإتقانها على قدر الإمكان ، وصوتها عن الابتذال ، حتى وفقت بفضل الله إليها . ثم طلبت العلم في أوروبا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أن مسرور عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها غيره ، وأن لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تحصى ولا تنفذ . وإذا كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباضى إبادتها كالأنعام لا يطلق لقائهم ، ويؤخذ من خلف بأطراف البنان ، جعلت أبحث بقصائد المديح من أوروبا ، مملوءة من جديد المعاني ، وحديث الأساليب بقدر الإمكان » إلى أن رفعت إلى الخديوي توفيق قصيدتي التي أقول في مطلعها :

خدعوها بقولهم حسناء

والضوان يفرهن الشناء

وكانت المدائح الخديوية تنشر يومئذ في الجريدة الرسمية ، وكان يحرر هذه أستاذي الشيخ عبد الكريم سلمان ، فُرِغَت القصيدة إليه ، وطلب منه أن يسقط الغزل وينشر المديح ، فود الشيخ لو سقط المديح ونشر الغزل ، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر . فلما بلغني الخبر لم يزدد علي أن احتراسي من المفاجأة في الشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان في محله ، وأن الزلل معي إذا استعجلت^(٨) .

فتاريخ هذه القطعة إذن يعود إلى عام ١٨٩٣ تقريباً ، أي أن شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) لم يكن قد جاوز حينئذ الخامسة والعشرين من عمره ، وكان نزير فرنسا ، بين باريس ومونبلييه ، وهي قطعة من قصيدة مدحية ضاع شطرها الثاني عمداً ، فلم يثبت شوقي في ديوانه ، ولم يثر عليه جامع الشوقيات المجهولة ، الذي وصف هذا الجزء المتبقى معناه قائلاً : «هي قطعة فذة ، قائمة بذاتها ، ليست من نوع الغزل الذي يسبق المديح » هي أبيات حب وتشبيب ، ونفحة باريسية يكاد يفوح شذاها^(٩) .

ومع أن شوقي يرى أن هذه القطعة كانت عممة في التجديد في

معانيها وأسلوبها ، وأن رفضها كان من قبيل ما نسميه اليوم صدمة الحديثة في بلاط الخديوي ، وأنها كانت سابقة على عصرها ، مع تمثيلها له ، إلا أننا نضم هذه الإشارة التاريخية شهادة أخرى للأمير شكيب أرسلان في كتابه «شوقي أو صداقة ٤٠ سنة» إذ يقول :

«وفي أثناء لقائنا الأول ، (١٨٩٢) في باريس ، كنا نتذاكر حول أمور كثيرة ، ولكن أهم حديث كنا نخوض فيه هو الشعر ، وكان مع شوقي ديوان المتنبي ، وكان يحفظ منه ، ولا شك أنه انطبع عليه^(١٠) ، ومعنى هذا أن قطعنا لم تكن نفحة باريسية خالصة ، بل كانت أيضا من آثار المرحلة «المتنبية» عند شوقي ، وهي سابقة على مرحلة اكتشافه للبهاء زهير ، ووقوعه في أسر البحرى ، وهذا ما لم تعرض له الدراسة التاريخية حتى الآن ، فولاء هذه القطعة الشعرى لم يكن للأدب الفرنسى وإن كتبت هناك ، وإنما هي محاكاة عصرية لغزليات المتنبي التي لا تعبر عن حب حقيقى ولا وجد بالمرأة وذهور في عشقها ، بقدر ما كانت مراسا شعريا قويا يدل على اقتنائه بالجمال ، وقدرته على تجسيد مظاهره .

وفتنة شوقي هنا ، في إطار هذه البيانات التاريخية المحددة ، التي يوظفها المنهج الاجتماعى لفهم النص ، لم تكن بالجمال الأنثى ، وإنما بنموذج الحياة الفرنسية التي تتمتع فيها المرأة بحرية العلاقات ، وهي الحقيقة البادئة التي كانت نفحة الشرقى عند وقوعه في الغرب ، وارتباطه برواقعه . فالنص يرسم لنا صورة تنتمى إلى نمط الحياة الفرنسية في نهاية القرن الماضى ، وربما كانت تمثل نموذجا تتطلع إليه الطبقات الأرستوقراطية المصرية المولعة بتقليد الحياة الفرنسية واحتذائها ، بل والتحدث بلغتها في معظم الأحيان . فهي فتاة تغشى المجتمعات ، وتلتقط كلمات الغزل والشاء برشاقة ، وتشبكت مع بعض مرسلها في مودة تخضع لترتيب منظم ، وتنتهى إلى لون من الهوى المحكوم بالعفة ، إذعانا لقيم الشرف والفضيلة ، ولكن هذا الهوى لا يلبث أن يجمع ويتقلب ، فالفاتنة حسناء ، والمجتمع مفتوح ، والإغراء متصل ، فيصحبها الغرور ، وتعدد علاقاتها ، فتجاهل صاحبها الأول ، فيغضب برقة باريسية عليها ، ويتمها بأنها هي المخدوعة ، في وسط يتناول هم الخديعة والتأمر على المستوى السياسى ، والعلاقات الشخصية ، وينكر عليها حسننها ، فهي مجرد غانية مغرورة في مغامرة عابرة .

هذا الفهم المضمون للنص نتعرف على موضوعه ، ونضىء بعض ما يُشِير إليه في الواقع التاريخى للبيتين اللتين كان يتحرك بينهما الشاعر في شبابه ، ولنمط العلاقات المائلة بين أطرافها ، القائم على اقتناص اللذة ، ومداراة الآخرين وخداعهم . وإدعاء الطهر خضوعا للقيم السائدة دون صدق أو إخلاص ، ويمكن أن نربط كل ذلك بأخلاقيات الطبقة التي يعبر عنها ، ونمعن في التحليل حتى ندرك طرفا من رؤيتها للحياة اعتمادا على هذه المقطوعة الشعرية ، بل يمكننا أن نتخذ هذه القطعة كشهادة على عصرها ، ونوع الحب فيه ، بالرغم مما يقوله شوقي عنها ، ونستحضر لذلك توظيف شاعر آخر لها لتوضيح المفارقة بين العصرين ، فعندما كتب صلاح عبد الصبور عن الحب في هذا الزمان أقام وعيه بالمتغيرات العصرية على أساس الاختلاف مع شوقي ، إذ يقول :

«الحب ياريفيقى ، قد كان

بالذات . وقد يمن الباحث في هذا المنطلق فيلتبس تعريزاً له في أعمال شوقي المتأخرة ، خاصة تلك التي تدور بأسرها حول الحب . فيتخذ مسرحيته «مجنون ليل» دليلاً مرجعياً على ذلك ، وعندئذ ينتهي - بقراءة مكثفة - إلى تحديد «دينامية» فعلها الدرامي بأنه هو الشعر ، باعتباره محرك ليل لحب قيس ، ومحرك قيس للتشبيب بليل ، حتى لو أدى ذلك إلى فقدها كحبيبة . وهو سر عداها منازل له ، ومحرك ورد للاقتران بليل ، وسبب تقديسها وعدم مساسها :

لشمرك يائس أصل البلاء
لقت به وليل الضلالا
كما جالاً فملقنها
لما التقينا كساها جلالاً
إذا جثتها لأنال الحقوقي
هتفي قداستها أن أنالاً^(١٣) .

الشعر - لا الحب - في مجنون ليل هو المستول عن حياة الأبطال ، وعن موتهم أيضاً . فإذا عدنا إلى مقطوعتنا وجدنا أن النرجسية المعروضة فيها قد انضمت إليها حالة نفسية أخرى جعلت لها مذاقاً خاصاً ، فقد كتبها الشاعر وهو في فرنسا ، وجعلها تصديراً لمديحة في الخديوي توفيق ، وأراد بها شعورياً ، كما يحدثنا هو نفسه ، أن يبتدع لونا من التجديد المحدث في الغزل التقليدي يجعل المديحة مقبولة مستساغة ، لكنه - وهو يفعل ذلك - كان أول من يدرك زيف موقفه ، فإما أن يكون شاعراً صادقاً ، مثل هؤلاء الشعراء الذين يقرأ بعضهم ، ويلتقي ببعضهم الآخر على مقاهي باريس ، وعندئذ يتعين عليه أن يهجر أطماعه وولمه بقلب شاعر الأمير الذي أحرزه قبيل سفره ، وإما أن يتنازل عن شيء من صدقه وأصالته وحدائه ليحقق في المديح طرفاً من الخطوة والشهرة . وقد لجأ لحل توفيق ملفق ، جعل المقدمة لنفسه والخاتمة لممدوحه ، وهو حل الشاعر العربي التقليدي الذي لم يذهب إلى باريس ، ولم ير غير الشعر العربي . لكن نفس هذا الموقف نفسه لم يلبث أن انتهى به إلى إسقاط حالته كشاعر على عبارته الغزلية ، والإسقاط - كما يقول علماء النفس - عملية لا شعورية يحسم الفرد نفسه فيها بالصاق صوبه بالغير ، وبصورة مكبرة^(١٤) . فهو يبتدع نفسه بهذا الحل ، مثله في ذلك مثل تلك الحسنة التي نتعرف عليها من أول كلمة افتتاحية للقصيد بأنها مخدوعة . ومهما كان وهي الأطراف الأخرى بهذه الخدعة فقد أحست السراى بشغافية الإسقاط ، فأمر الخديوي بنشر المديحة دون الغزل ، وعز على محرر الجريدة الرسمية أن يضحى بأهم ما في القصيدة ، ربما لمشاركة الشاعر وجدانياً في الخداع وتواطئه معه ، وانتهى الأمر بتعطيل النشر لكلا الجزأين ، أي أن الخداع الغزلي قد اصطدم بمستوى الخداع السياسي وتكشف فيه .

هل ينجح هذا المنظور النفسي ، مهما بدت طلاوته ، في الكشف عن شعرية المقطوعة التي نحن بصدددها ؟ اعتقد أننا ينبغي أن نعلق الإجابة على هذا السؤال حتى نجرب منهجاً ثالثاً ونختبر فعاليته هو الآخر في تفجير النص وكشف جمالياته ، وتفسير أعرض مساحة منه . في تحديد كنه اللذة التي نشعر بها عند قراءته ، فقد ندرك نرجسية الشاعر ، وإسقاطاته ، ودورها في إنتاج شعره ، لكن ذلك - فيما

في أول الزمان

يخضع للترتيب والحسبان

«نظرة ، فابتسامة ، فسلام

فكلام ، فموعد ، فلقاء» .

اليوم يا عجائب الزمان !

قد يلتقي في الحب عاشقان

من قبل أن يتسما .

الحب في هذا الزمان يا رفيقي ..

كالخزن ، لا يعيش إلا لحظة البكاء

أو لحظة الشبق .

الحب بالفطانة اختنق^(١٥) .

ولن نحصى في قراءة نص عبد الصبور ، لأن الوسيلة الجديدة لذلك ، لن تكون المنهج الاجتماعي ولا التاريخي الذي يبحث عن أبنية الوعي ، بل منهج التناص الشيق الذي يعثر على أبنية الشعر ويبعث في تراكيبها وتولداتها وخضوعها لجدلية الحضور والغياب . ونعود مسافة جيلين إلى مقطوعة شوقي لتذكر غنائيتها الغلة الأسرة ، ولتتساءل هل استطاع هذا المنهج الاجتماعي أن يلج بنا عالمها الشعري الخاص ؟

٣ - ٢ فإذا انتقلنا إلى المستوى النفسي فإن التحليل يتطرق عندئذ من تحديد أولى لمركز الثقل في القصيدة ، على أساس أنه إحساس الشاعر المتضخم بذاته ، ونرجسيته المحورة ، أو المعروضة المنقولة ، واستطالة مرحلة المرأة الطفولية لديه .

ويمكن حينئذ أن نعتمد من النص ذاته على المؤشرات التالية :-

(أ) ليس الحسن - كما يقدمه الشاعر - حقيقة مادية متجسدة في الخارج ، بقدر ما هو كلمات ثناء وإطراء شعري ، فالشعر هو خالق الجمال ، ومن ثم ينبغي أن يكون مولاه . والحسنة التي قبيل عن الشاعر تتكرر لرب نعمتها وسيد جمالها ، وتكسر بغرورها زهو ونرجسيته المركزة في شعره .

(ب) قد لا يؤله أن تناساه كشخص ، لكنه لا يغفر لها أن تناسي اسمه وشهرته ، بل وتنازعه هذه الشهرة عندما تنكسر في غرامها الأساء ، إنها بذلك تنتقل من موقف الصنيعة إلى موقف الند المنافس ، تسلب مجده ، وتسرق عرشه .

(ج) يلعب الكلام - في منظومة الحب - دوراً رئيسياً ، فهو الذي يحول العلاقة من سلبية إلى إيجابية ، من نظرات وابتسامات ، إلى مواهيد ولقاءات ، إنه سحر الكلمة ، خاصة عندما تكون شاعرة ، إذ تصبح هي الفعل .

(د) يتلبس الشاعر بحالة «عمرية ربعية» عندما يصبح هو المطلوب ، العصى الثوب ، هو المعشوق لا العاشق ، لا باعتباره فرداً أو ذاتاً ، وإنما بانتمائه لهذه الفئة فئة الشعراء ، فهم الناس ، والآخرين ليسوا بشراً ، وهم القادرون على اللعب بقلوب العذارى ، وهي هواه يتفنون ذراته ، وتلك ذروة النرجسية الشعرية في اختزال الآخرين ، مرحلة التحديق في مرآة الشعر المطولة للإحساس

يلت بعد أن فرغ منها أن انتزعه مرة أخرى من سياقه ، فأخذ البيت الرابع فزاد قوله :-

نظرة فإبسامة فسلام
فكلام فموعد فلقاء
ففراق يكون فيه دواء
أو فراق يكون فيه الداء

فحاول اختزال القصيدة غنائيا في بيتين يجريان - أيضا - مجرى الأمثال ، ويصلحان نموذجاً للتعبير عن كل أفايص الحب منذ آدم وحواء حتى الآن . وقد أغرته بذلك قدرته الغنائية الغضة في التكثيف والتتابع ، دون أن يعبا بكسر الوهم القصصى وتبخير أثره . فشوقى هو الذى خدعنا قصصيا ، وإن كان قد أشبعنا غنائيا .

(ج) الملاحظة الثالثة تتصل باحتدام التوتر بين نموذج البنين القصصية والغنائية ، فالقطعة كلها تنحو إلى التعبير المباشر الذى يكاد يغلو تماماً من أى أثر للمجاز والتصوير ، فحتى العبارات التى يمكن أن تمثل نغمة تصويرية دكت وصوت غيرها . فالتشبيه فى قوله « كان لم تلك بينى وبينها أشياء » تشبيه لفظى مسموح لا تقوى الأداة على رفعه عن أرض الواقع ، وعبارة « تنهادى من الهوى ما نشاء » فقدت مجازيتها وأصبحت ناعمة ملساء ، وكناية « جاذبتنى ثوب المعصى » تغلب عليها الإشارة القصصية ، فالقطعة إذن ذات أسلوب قصصى ، ولكنها بعد ذلك تمثل صورة شعرية كلية ، يتم التقاطها بحيث تقوم فيها وحدات القص بوظيفة المجاز في تكوين البناء الخيالى للصورة الشعرية ، وضمان تأثيرها الجمالى ، أى أن خطها العمودى يتجاوز لغة التمثيل بقوة عمله فى صنع الدال .

٢ - ٣ أما المسلك الثانى للمثور على البنية الدالة فى هذه القطعة الشعرية ، فيمكن أن نلج إليه من مدخل الثانية القائمة بين مجموعتين من الحفول الدلالية وتكرارهما . ويشمل الحفل الأول مفردات الخداع والغرور ، والتناسى والتجاهل (تميل على كان لم . .) عما بعد الجامع المشترك فيه الاختلاف بين المظهر والحقيقة ، بينما يضم الحفل الثانى جملة أخرى من المفردات ، مثل النظرة والإبسامة والسلام والكلام والموعد واللقاء ، والتحاب والعفة والمعانة ، والجامع المشترك بينها اتفاق المظهر والحقيقة . والتضاد بين الحقلين يلخص التضاد بين الزيف والصدق ، وعالم الزيف هو عالم الآخرين ، بينما عالم الصدق هو دنيا الشاعر . أما هى فقد كانت تقع فى عالم الصدق مع الشاعر حتى فتنت وخضعت للغواية ، مثل أمها حواء ، فجذبت ثوب المعصى ، فى مشهد يوسفى ، كما كان يحلو لشوقى أن يقول ، وتناقضت كلماتها بنشيدان التقوى ، وهى تبغى المعصية ، فسقطت فى جحيم الآخرين ، وبقي شوقى وحده فى جنة الشعراء .

إذا ارتقينا فى البحث عن هذا النموذج الثانى إلى مستوى الجملة الشعرية ، وجدناه مرتبطا بعمليات الوزن والتوازن الدلالي والإيقاعى فى كل بيت على حدة ، وفى القطعة بأكملها فى خاتمة المطاف . فالبيت الأول مثلاً يتكون من شطرين متوازنين ، لا موسيقياً فهذا بديهي وضرورى ، بل دلالياً أيضاً . فالخداع يقابل الغرور ، والحسن سمة الغواى ، والقول هو الشاء . والبيت الأخير مكون من جملتين أيضاً ،

نحسب - لن يكون العامل الفعال فى قراءتنا له بشكل يفسر طبيعة تأثيره فى نفوسنا ، كما أنه لن يصبح السبب الحاسم فى تحديد قيمته الفنية .

١ - ٣ فلنحاول إذن أن نعثر على أبنية الدلالة فيه ، ونختبر مدى سيطرتها على مستوياته المختلفة .

ويوسعنا أن نتبع أحد مسلكين لذلك ، فإما أن نمسك بطرف الحيط . القصصى ، وهو ذو نسق سياقى متجاور ، ونفيس علاقته المتوترة بالمستوى الغنائى الاستبدالى ، أو نحاول توضيح دور النموذج الثانى فى إنتاج الدلالة الشعرية ، ونبين مدى فاعلية التكرار الدلالي فى هذا الصدد ، على أن نمة وشائج قوية تربط بين المسلكين ، وتوشك أن تدرجها فى نهاية الأمر فى نموذج تركيبى موحد .

ولنتذكر قول « جوليا كريستيفا » : « إن النص الشعرى يحفر على سطح الكلام خطاً عمودياً ، يبحث به عن نماذج الدلالة التى لا تذكرها لغة التمثيل والتوصيل ، وإن أشارت إليها ، هذا الخط يقيمه النص بقوة عمله فى صنع الدال » (١) .

وإذا كان الترتيب الزمنى والمنطقى هو الذى يسود عادة فى البنية القصصية ، بحيث تبرز العلاقة السببية بين الأحداث ، فإن شوقى يبدأ روايته بالكلمة المناسبة وهى « خدعوها » ، فمنذ أن خدعت عن نفسها تلك الحسناء تنكرت للشاعر ، وأصابتها الغرور ، تناست اسمه وأخذت تتجاهله ، كان لم يكن لها ماضٍ معه . فالآيات الثلاثة الأولى تمثل موقف الشاعر لحظة الكتابة ، وهى الوحدة الأولى فى القص ، والأحداث زمنياً . أما الوحدة الثانية فتستثار عند ذكر ما كان بينها وبينه ، إذ يستحضر الشاعر تاريخها معه منذ البداية فى الآيات الخمسة التالية فى تسلسل زمنى وسببى ، وينتهى إلى ما يشبه الاعتراف بأنه كان أول من غرر بها عندما أخذ يتهادى الهوى معها كلاماً كحديث الشعراء ، مما فجر فيها غريزة الأنثى ، فانهته بأنه لم يتق الله فى قلبها كعذراء تصدق ما يقال ، وترى فيه مرحلة للحب الفعل . ولا ندش بعد ذلك لأنها هجرت ، وانتهت الأقصوصة الشعرية للفتاة المخدوعة .

بيد أننا نلاحظ على هذه البنية القصصية - كدال - عدة أمور لافتة ، من أهمها :-

(أ) ليس فى وسع شوقى أن يتنازل بسهولة عن عاداته المزمنة فى تضمين الحكم والأمثال ، فهو وريث الشعر العربى المولع بالمثل السائر ، ومن ثم يقطع نسيج القص فى المطلع والختام ليؤكد استثماره الأمثل لهذا التراث الحكيم ، فبعد أن كان يتحدث عنها فقط ، تلك الحسناء ، لم يطلق صبراً على شعره أن يخلو من التعميم المثل ، فختم المطلع بمثله السائر « والغواى يغرهن الشاء » ، مما يولد لدى المتلقى للقطعة الغنائية شعور الارتياح للإيقاع الخطأ ، وإن احتك ذلك متعارضاً مع طبيعة النص التى تنفر من استخلاص المغزى الأخلاقى المباشر لكل حدث وصياغته فى جمل مطلقة . كما أنه ختم المقطوعة كلها بعبارة مشابهة وإن كانت على لسان غريمته « فالمدارى قلوبهن هواء » حتى يجسد لدى المتلقى مرة أخرى إحساس الارتياح والاستجابة الغنائية للإيقاع الخطأ .

(ب) الأمر الثانى أنه ، وقد أدرك بيت القصيد فى مقطوعته ، لم

٣ - ٣ يبدو أن شوقي لم يكن يمارس هذا النموذج في توليد الدلالة الشعرية عشوائياً ، بل كان يعتمد عليه نهجاً ثابتاً في الصياغة ، وأداة فاعلة في تركيب القول ، ولنتأمل هذه الواقعة التي يحكيها ابنه حسين في كتابه «أبي شوقي» دليلاً على ما نزعهم :-

«يقول أبي إنه كان مع مصطفى (كامل) عندما اختار شعاراً له جعلته المشهورة «لا حياة مع اليأس ، ولا يأس مع الحياة» وكان مصطفى قد وجد الجزء الأول منها ؛ أي «لا حياة مع اليأس» فأشار عليه أبي أن يضيف «ولا يأس مع الحياة» (١٥) .

ويمكن أن نرى في هذه الصياغة ، إلى جانب ما نحن بصدد تأكيده ، الفرق بين الزعيم والشاعر ، فمصطفى كامل ؛ باعث الشعور القومي ، ونبي الوطنية المبشر برسالتها على فترة من الرسل ، يتدفق بحرارة في حربه ضد اليأس والحمود ، معلناً أن حياة اليائسين إنما هي موات حقيقي وتناقض جوهري ، لأن الحياة لا تقوم مع اليأس المضاد لها . فلا يزيد شوقي عن أن يرى في ذلك فرصة سانحة لمفارقة لغوية يقلب بها الجملة السابقة معتمداً على طبيعة الشعر الغنائي التكرارية ، ومنتها إلى الصورة الإيجابية المفهومة ضمناً من العبارة السابقة «ولا يأس مع الحياة» وإن كانت تضاد الواقع إلا أنها توظف المثال ، فيحقق بذلك رسالة الكلام ، لا دعوة الثورة ، ويشبع حس الفنان ، لا صرخة الزعيم ، إنه نهج شوقي في توليد الكلمات وصياغة الجمل ، في التعامل مع اللغة ، لا باللغة ، في توخي الشعر المزمّن لا الحقيقية المعيشة .

ويمكننا أن نمضي فنلمس هذه البنية التكرارية نفسها في بيت آخر وضعه شعاراً لصحيفة الجهاد ، وهو الخبير بسك الشعارات إذ يقول :-

قف دون رأيك في الحياة مجاهداً

إن الحياة عقيدة وجهاد

فمناصر الشطر الأول هي الرأي والحياة والجهاد ، وحكمة الشطر الثاني تتألف من العناصر نفسها بعد تحول الرأي بالإيمان إلى عقيدة ، واختلاف الترتيب استجابة حتمية لصياغة الشعر الذي يشبع توقعات مستمعيه ويلاً أذنه .

ومع أنه ينبغي علمياً أن أترك لغيري الإجابة عن الأسئلة المطروحة من قبل ، عن مدى نجاح كل من هذه المناهج الثلاثة ؛ في التعرف على مقطوعة شوقي ، وما فيها من عناصر الشعر ، وأسرار التركيب ، وعبق التجربة الحبيوية والفنية ، باكتشاف بنيتها الدالة ، ونموذجها المفسر لغيره ، إلا أن الإشكالية الأخيرة ، التي تطرحها هذه التجربة تتمثل في سؤال حاد عن طبيعة العلاقة بين هذه المناهج ، وهل تعتمد على التجاور والتكامل والانتظام في نسق عصري ، أم تقوم على التضاد والتقابل ، وضرورة الاختيار والاستبدال ؟ وأبها نخشاه بعد البحث والاختبار ونحن نغمم بقول الشاعر :

ألا من يريني غايي قبل مذهبي
ومن أين والنفائات بعد المذهب

لكن الجملة الثانية تتوالد من الأولى دون أن تكررهما ، فتقلب الجزء الأخير من الجملة الأولى (في قلوب العذارى / فالعذارى قلوبهن) ثم تلتحم بكلمة الغافية (هواء) التي يترتب عليها طلب التقوى في الطرف الأول من البيت . أما الأبيات الوسطى في القطعة فكلها تتكون من جملة واحدة تشطر نصفيين ، فهناك إذن - على مستوى الجملة ثنائية بين المطلع والختام من ناحية ، والأبيات الوسطى من ناحية ثانية ، وكأنها تتواصل مع ثنائية النموذجين الغنائي والقصصي التي أشرنا إليها آنفاً .

غير أن الذي يعيننا الآن هو تتبع بنية التكرار الدلالي واختيار مدى هيمنتها في شعر شوقي ، ولنتذكر بعض مطالعه ومقاطعته الشهيرة في مثل قوله :-

بسيوفك حملو الحق والحق أغلب

وينصر دين الله أيمان تضرب

فنرى أن الجملة الأولى تضم ثلاثة عناصر : هي السيف والعلو والحق ، ويتم استلحاق جزء من التكرار في الشطر الأول ، بإعادة الحق والعلو الذي يعبر عنه بأنه أغلب . ثم تكرر العناصر الدلالية الثلاثة نفسها في الشطر الثاني بالنصر وهو الغلبة والعلو ، ودين الله وهو مرادف الحق ، والضرب وهو صنيع السيف ، وربما كانت هذه البنية التكرارية من أقوى ضمانات نجاح شعر شوقي جماهيرياً لأنها استجابة لخاصية بيانية قد تكون جوهريّة في الثقافة العربية السماعية ، لأنها ترتكز على مبدأ جمالي يتمثل في إشباع التوقع بالرغم من بعض المخالفة . ولعلنا لا نغفل في الاستنتاج ، ولا نفكر بسرعة إلى العموميات إذا قلنا إن عيون شعر شوقي الشهيرة ليست سوى تحقيق لهذا المبدأ ، ولتضرب لذلك مثلين آخرين في قوله :-

وطى لو شغلت بالخلد عنه

نازعني إليه في الخلد نفسي

فلم يستطع طه حسين أن يسفه هذا القول الشعري وإن حاول السخرية منه ، لأن بنيته تخضع لهذا النموذج من التكرار الدلالي الأثير ؛ فالشطر الأول يتألف من ثلاثة عناصر تحوم حول الوطن ، هي أنا والمشاغلة والخلود ، والشطر الثاني يبدأ بالمشاغلة التي أصبحت منازعة ، ويثنى بالخلود ، ويترجم الأنا إلى نفسي ، فيشبع توقع المستمع مع بعض المخالفة ، مولداً من ذلك لذة الشعر العربي المسيطرة على غيرها من لذائذ المفاجأة والدهشة والغربة .

أما المثل الثاني فهو قوله :-

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت

فإن هو ذهب أخلاقهم ذهبوا

والتقابل التكراري بين بين الأمم والأخلاق والبقاء من جانب ، وذهاب الأمم مع ذهاب الأخلاق من جانب آخر .

الهوامش

- (١) إديث كهرزويل ، عصر البنيوية ، ترجمة جابر عصفور ، بغداد ١٩٨٥ ص ٤٩
- (٢) شكري محمد عباد ، دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد ، القاهرة ١٩٨٧ ص ٥٠ .
- (٣) نورثروب فراي ، تشريح النقد .
Anatomy of Criticism. Four Essays, Princeton University Press, 1957.p.27.
- (٤) إنغيباوم ، نصوص من الشكليين الروس ، الترجمة الإسبانية ، مدريد ١٩٧٤
- (٥) ريمون بيلور ، حديث مع بارت ، كتاب الآخرين ، مقدمة درجة الصغرى في الكتابة ، ترجمة محمد براءة بيروت والمغرب ١٩٨١ ص ٢٢/٢١ .
- (٦) جورج مونان : الأدب وتكنوقراطيه ، الترجمة الإسبانية مدريد ، ١٩٨٤ ، ص ١٦١/١٦٠ .
- (٧) أحمد شوقي ، الشوقيات ، المكتبة التجارية « القاهرة ١٩٧٠ ج ٢ ص ١١٢ .
- (٨) محمد صبرى السريون ، الشوقيات المجهولة : آثار شوقي التي لم يتم كشفها أو نشرها ، ج ١ - دار المسيرة ، بيروت ١٧٩ ص ١٩ - ٢١ .
- (٩) المصدر السابق نفسه « ص ٢٠ .
- (١٠) المصدر السابق نفسه ، ص ١١ .
- (١١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة ، المجلد الأول « بيروت ١٩٧٢ ص ٢٢٠ .
- (١٢) أحمد شوقي ، مجنون ليل ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٢ ص ٩٢ .
- (١٣) سعد جلال ، المرجع في علم النفس ، نقل عن : عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسى للأدب « بيروت ، ص ١١٩ .
- (١٤) جوليا كريستيفا ، السيميولوجيا ، الترجمة الإسبانية ، الجزء الأول ، مدريد ١٩٨١ ص ٩ .
- (١٥) حسين شوقي ، أم شوقي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٤٧ ، ص ١٣٤ .

الصراع المحكم في "مرثية لاعب سيرك" لأحمد عبد المعطي حجازي

أحمد درويش

يظل العبء الملقى على القصيدة الحديثة - وعلى الجيد منها على نحو خاص - عبئا ثقيلا ، فهي تلتقط لحظة متفرقة ، تولد في البدء على نحو خاص في نفس واحد ، ثم تنمو في زمن خاص لا يقاس بالزمن الخارجي وليست له معان ثابتة . وهي حتى هذه اللحظة ليست إلا جزءاً من «المشاعر» قد يلتقي فيه الشاعر مع غيره ، لكنه لا يكون شاعراً من خلال تلك هذه اللحظة ذاتها . فالشاعر - كما يقول النقاد - «شاعر من خلال ما يقول لا من خلال ما يحس» ، لكنه في اللحظة التي يبدأ فيها تشكيل هذه المشاعر في قالب لغوي بهدف توصيلها أو «الإشعار» بها أو بمعادلاتها - من هذه اللحظة تبدأ المهمة الشاقة للقصيدة ، إنها تشق طريقها لتحقيق هدفها - إن كان يوجد لها هدف - في حقل مليء بالمناقضات ؛ فهي تحرص على أن يكون الشعور متفرداً وحاماً في وقت واحد ، وعلى أن تكون اللغة خاصة بالشاعر غير مقلدة لكنها في الوقت ذاته عامة تنتمي إلى لغة الجماعة التي تتوجه إليها ، والتي لا يمكن أن يتم التوصل إليها إلا من خلال لغة تنطق على قدر من الدلالات لرموزها . ثم لا بد أن يتم ذلك كله في قالب موسيقي ، يبدو في الحالات الجيدة كأنه ثوب قد قُدِّ على هذا الموقف الخاص ، وهو يحرص في الوقت ذاته على الانتهاء إلى تقاليد موسيقية عامة معترف بها في الفن الشعري الذي تنتمي إليه القصيدة . وعلى الجملة فالقصيدة الجيدة تبدو كأنها نبع جديد ذو مذاق خاص ، ولكنها في الوقت ذاته امتداد - ولو على قدر غير محدد الملاصق - لمورد قديم مبهود .

إن هذا القدر من الصراع ، يجعل في القصيدة على نحو عام رائدين من روافد المتعة ، رافد السمات العامة ، ورافد السمات الخاصة . والأول قريب مما سماه رولاند بارت : «درجة ما فوق الصفر» والثاني قريب مما سماه جيراود «درجة ما تحت الصفر في الأسلوب» .

ما فوق الصفر «وهي سمات لم تستقر بعد على مستوى الإمتاع العميق» ، حتى وإن استقر بعض منها على مستوى «القواعد النظرية» استقراراً نسبياً ، ومن ثم لا يلتفتون إلى القدر الذي ينبغي أن يبذل على مستوى «السمات الخاصة» أو «درجة ما تحت الصفر» ؛ ومن ثم يضع المذاق التمييز لأصنافهم ، ولا يتوافر فيها القدر الكافي من الإغراء للعمود إليها مرة تلو مرة ، ومواصلة الطرق على بابها حتى تكشف عن بعض أسرارها .

ولكن القصيدة التي نود أن نتوقف أمامها هنا ، وهي قصيدة مرثية لاعب سيرك «لأحمد عبد المعطي حجازي»^(١) ، قصيدة تغري بإعادة قراءتها . وهي في كل مرة ربما تشف عن جانب جديد من المتعة والضوء شأن الماسة الجيدة ، التي لا تتوقف العين الفاحصة عن اكتشاف منابع

وإذا كانت سمات الرافد الأول تستقر شيئاً فشيئاً حتى تصبح في ذاتها مصدراً للمتعة في درجة من درجاتها ، كما حدث للقصيدة العربية في بعض مراحل الصنعة التي مرت بها ، فإن هذا الرافد يقل أهميته في القصيدة العربية الحديثة ، حيث لا يستطيع البعد الزمني المحدود لتقاليدنا - الذي كانت فيه هذه التقاليد ذاتها موضع جدل ومناقشة - أن يلعب الدور التقليدي للإمتاع . ومن هنا فإنه يلقي عبئا أكبر على بعد الرافد الخاص : «درجة ما تحت الصفر» ، الذي يتمثل في الوسائل الفنية المتبعة في كل قصيدة على حدة ، والقدرة الخاصة للشاعر على إدارة الصراع داخل حقول المناقضات التي يمر بها . ولعل ذلك يفسر جانباً من محدودية عدد القصائد الجيدة في شعرنا الحديث ؛ إذ إن كثيراً من الشعراء يعتمدون على رافد السمات العامة ودرجة

جديدة للضوء الممتع فيها « قصيدة يتحقق فيها قدر كبير من التوازن بين رافدى المستويين العام والخاص في بناء القصيدة الحديثة .

إننا نريد أن نقرأ معا هذه القصيدة ، دون أن يعنى ذلك أننا نريد أن نُشْرَحَ « القصيدة » ، فالشعر الجيد يستعصى على الشرح ، ولا نريد أن ننسى العبارة الجيدة « التى قالها أندريه بريتون عندما قال له أحد الشراح « لقد كان الشاعر يريد أن يقول كذا » ، فقال له بريتون : « معذرة يا سيدى : لو كان الشاعر يريد أن يقول هذا لقاله » . لكن القراءة قد يكون منطلقها كما يقول جون لويس جوبير « التسليم بأن الشعر هو ابتكار لشريحة خاصة فى اللغة . وعمل القارئ أن يوضح القواعد التى اتبعت فى بناء هذه الشريحة » ، وأن يكشف جزءا من سر « الشفرة الخاصة » التى اتبعت فى بناء القصيدة والتى تحكمها (وهو طريق مخالف بالطبع للتفسيرات التاريخية والنفسية والحلقة) ، فقراءة الشعر لا تهدف إلى أن تُحدس بما كان « يريد أن يقوله الشاعر » ولكن إلى تحليل « ما تقوله القصيدة » . وهذا اللون من « فك الطلاسم » يمكن أن يشرب إلى نفوسنا فى اللاوعى ، أو فى ضعف الوعى ، أثناء القراءة « العفوية » الأولى . لكن علينا أن نصل إلى كشف قناعها من خلال طرح التساؤلات حول وظائف عناصرها اللغوية ، ومن خلال ذلك نستطيع أن نكتشف طريقها الخاصة فى الدلالة . ولنبدأ بوضع نص القصيدة أمام أعيننا ، وترقيم أبياتها ، لكى يسهل لنا ذلك (١) .

مرثية لأحب سيرك

- ١ - فى العالم المملوء أخطاء
- ٢ - مطالبٌ وحدك ألا تخطئا .
- ٣ - لأن جسمك النحيل
- ٤ - لو مرةً أسرع أو أبطأ
- ٥ - هوى وغطى الأرض أشلاء .

- ٦ - فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ
- ٧ - فى هذه الليلة أو فى غيرها من الليال
- ٨ - حين يفيض فى مصابيح المكان نورها وينطفئ
- ٩ - ويسحب الناس صياحهم
- ١٠ - على مقديك المفروش أضواء
- ١١ - حين تلوح مثل فارس يُجبل الطرف فى مدينته
- ١٢ - مودها يطلب وه الناس فى صمتٍ نبيل
- ١٣ - ثم تسبر نحو أول الحبال
- ١٤ - مستقيها مومنا
- ١٥ - وهم يدقون على إيقاع خطوات الطبول
- ١٦ - ويملأون الملعب الواسع ضوضاء
- ١٧ - ثم يقولون ابتدئ
- ٨ - فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ

- ١٩ - حين يصيرُ الجسمُ سبب الخوف والمغامرة
- ٢٠ - وتصبح الأقدام والأذرع أحياء
- ٢١ - تمتد وحدها
- ٢٢ - وتستعيد من قاع المُنون نفسها
- ٢٣ - كأن حبات تلوت
- ٢٤ - قطعاً توحشت . . . سوداء بيضاء
- ٢٥ - تعاركت والفرقت على محيط الدائرة
- ٢٦ - وأنت تُبدى فئك المرعب آلاء والآء
- ٢٧ - تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرة
- ٢٨ - وأنت فى منازل الموت تلج . . هائياً مجترفاً
- ٢٩ - وأنت تفلت الحبال للحبال
- ٣٠ - تركت ملجأ وما أذكرت بعد ملجأ
- ٣١ - فيجمدُ الرعبُ على الوجوه لذةً ، وإشفاقاً ، وإصغاءً
- ٣٢ - حتى تعود مستقرا هادئاً
- ٣٣ - ترفع كفيك على رأس الملاء
- ٣٤ - فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ

٣٥ - تمرداً تُحتك فى الظلمة

٣٦ - يجتر انتظاره الثقيل

- ٣٧ - كأنه الوحش الخرافى الذى ماروضت كف بشر
- ٣٨ - فهو جميل
- ٣٩ - كأنه الطاووس
- ٤٠ - جذابٌ كالفى
- ٤١ - ورشيق كالنمر
- ٤٢ - وهو جليل
- ٤٣ - كالأسد الهادئ ساعة الخطر
- ٤٤ - وهو مخايلٌ فيبدو نائماً
- ٤٥ - بيتاً يُعد نفسه للوثبة المستمرة
- ٤٦ - وهو خفى لا يرى
- ٤٧ - لكنه يُحتك بِعَمَلِك الحجر
- ٤٨ - منتظراً سَقَطَتِكَ المنتظرة
- ٤٩ - فى لحظة تغفل فيها عن حساب الخطو
- ٥٠ - أو تفقد فيها حكمة المبادرة
- ٥١ - إذ تعرض الذكري
- ٥٢ - تغطى هربها المفاجئاً
- ٥٣ - وحيدة معتذرة

الصفة « المملوء » شديدة الاتساع ، وحين ترسم الدائرة الثانية لجعلها عن طريق الحال « وحدك » شديدة الضيق والإحكام ، فتعطي نبوءة أولى بصعوبة المدى : ثم تأتى الجملة الشرطية لكى تعلل من خلال « المنطق الشعري » ما أوحى به الجملة الأولى . ولنتأمل البناء الداخلى لهذه الجملة من خلال أدواتها الأولى : الفعل « والجزء » القرار والجواب ، الحركة ومقابلها ، الصراع بين « الحركة » فى الجسد ، وانعدام الحركة فى الموت . وحركة الجسد تكبلها دائرة مغلقة يعبر عنها الشعر بوسائله ، فهناك الصفة « النحيل » : « لأن جسمك النحيل » وهى تشي بضعف المقاومة ، ثم هنالك الظروف « مرة » ، وهوى يشي بشدة ضيق الدائرة ، ثم هنالك الفعلان المتناقضان « أسرع أو أبطأ » ، وهما يوحيان بإغلاق المنافذ فى كل الاتجاهات وبانعدام المفر . ثم تأتى جملة الجواب المسترسلة فى مقابل هذا كله : « هوى وغطى الأرض أشلاء » لكى تضع فى مقابل الدائرة الضيقة المغلقة ، دائرة لا نهاية لاتساعها « الأرض » ، ولكى تضع فى مقابل المفرد المتوحد « الجسم النحيل » الجمع المتعدد الممزق « أشلاء » . ولنعلم مرة أخرى الى ذلك التوازن الدقيق الذى يتم على مستوى « الحدث » بين فعل الشرط المخاطف ، وفعل الجزء المسترسل المدوى ، فالكارثة سوف تحدث من خلال الفعل « أسرع » أو « أبطأ » ، من خلال أحد الفعلين لا كليهما ، والجزء سوف يكون « هوى وغطى الأرض أشلاء » ، أى من خلال أربع وحدات صوتية متتالية ، وكأننا بإزاء تفجير مروع يكفى لحدوث فعله أن تضغط على « الزر » للحظة واحدة . ولكن عليك أن تتوقع أن يستمر دوى الانفجار وأصدائه وأصداء أصدائه إلى أمد بعيد ، وكأننا كذلك بين لحظة النظام المحكم المتوحد المهيمن فى حياة الجسد ، ولحظة الفوضى والتمزق والوقوع فى الهاوية فى الجانب الآخر . ومن هذا المنطلق يمكن أن يمتد المعنى الشعري فى نفوسنا ، بل ينبغى له أن يمتد خارج اللحظة الخاصة التى كونته ؛ لكى يقترب من جوهر الصراع بين التماسك والاضمحلال ، بين الهيمنة والتسيب ، بين الوجود - بالمعنى الفلسفى والشعري - والعدم، حتى وإن كان وجودا فى شكل الأشلاء .

وإذا كانت الخماسية الأولى فى القصيدة قد طرحت فكرة احتمال الحدث ، وحددت من خلال الدوائر المتقابلة ، وعناصر السلب والإيجاب اتجاه الرياح ، فإنها لم تكن بحاجة إلى حسم نثرى لكى تنتهى إلى نتيجة « واضحة » ، وهى أن الجسد النحيل يتحرك فى اتجاه الهاوية . ولكن الخماسية الثانية (٦ - ١٠) تبين على هذه النتيجة الصامتة الناطقة ، فالقطع لم يعد يطرح احتمالية الحدث ، ولكنه صار يعنى بتحديد زمانه ومكانه .

« فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ » .

والتكنيك الذى تلجأ إليه القصيدة فى تحديد الزمان تكنيك دقيق يقترب من لحظة الخطر ويتعد عنها فى دقة ، فالجملة الاستفهامية الأولى قدمت عنصرا مجهولا وعنصرا معلوما ، فالزمان مجهول (فى أى ليلة ؟) لكن الذى سيفتح فيه معلوم (ذلك الخطأ) . ولنلاحظ أولا أن تكنيك الصراع بين المتناقضات (المجهول والمعلوم) مسائل معناها هنا ، ولنلاحظ ثانيا ، أن نبض التوتر يزداد من خلال إطلال عنصر المعلوم (الخطأ) برأسه ، ويبقى البعد الزمانى صامتا فى هذه اللقطة . لكن البيت الثانى (رقم ٧) ما إن يفتح حتى تقترب (الكاميرا) من

٥٤ - أوقف الزهو على رأسك طيرا

٥٥ - شارباً محتلا

٥٦ - متشبا بالصمت ، مذهولا عن الأرجوحة المنحدرة

٥٧ - حين تدور الدائرة

٥٨ - تنبض تحتك الجبال مثلما أنبض رام وتره

٥٩ - تنفخ الصرخة فى الليل

٦٠ - كما طوح لصحن خنجره

٦١ - حين تدور الدائرة

٦٢ - يرتبك الضوء على الجسم المبيض المرتطم

٦٣ - على الذراع المتهدل الكبير والقدم

٦٤ - وتيسم

٦٥ - كأنها هرقت أشياء

٦٦ - وصدقت النبأ

إن العنوان الذى نحملة القصيدة يضعنا على عتبة اللحظة الشعرية التى تثيرها فيها ، وهو فى الوقت ذاته يعطى ترنيمة أولى لنغم سوف يمتد على طول القصيدة ، وذلك هو نغم « التناقض والصراع » . فنحن هنا مع « مرثية » وهى كلمة يثير مدلولها المباشر فى النفس ، معان الموت والسلب وانعدام الحركة ، لكننا مع مرثية « لاعب » ، وهى كلمة تثير فى النفس عكس ما تثيره الكلمة الأولى ، فهى رمز للحياة والحركة والإيجاب ، لكنه لاعب « سيرك » ، وتلك هى الأرض التى يتم عليها التقاء المتضادين ، وهى مهابة لذلك من خلال « الفن » . ففى كل ليلة عندما تتم على أرض المخاطرة لحظة اقتراب من شبح الموت ، يتزايد الشعور بالخوف حتى يبلغ مداه ، وعندما يتولد من هذه اللحظة لحظة « نجاة » تتم فرحة بالميلاد الجديد . دائرة التناقض إذن تضيق وتنفرج كل مساء، وسوف نرى سبل الصراع المستمر الفنى بين الضيق والانفراج ، وكيف أنه سوف تأتى لحظة الفجوة التى يطل منها الشبح الكامن . والمهم أن نرى كيف استطاع الشعر بناء لحظته فيها ولغويا من خلال هذا الصراع .

يقول الشاعر التشيكي كارل ساينا(٣) : « إن التناغم يولد من التناقض ، والعالم كله يتكون من عناصر متعارضة ، وكذلك الشعر . والشعر الحقيقي بعيد صياغة العالم بطريقة جوهرية ومدوية ، يتم فيها ميلاد الأسرار من خلال التقاء المتناقضات » . وهذا القول ينطبق كثيرا على ما نحن بصددده . بل ينطبق على نغمة تشيع فى كثير من قصائد حجازى. ولا ننسى أن عنوان الديوان الذى وردت فيه هذه القصيدة ، هو « مرثية للعمر الجميل » وهو يحمل البعد نفسه الذى أشرنا إليه .

تبدأ القصيدة بمقطع خماسى يرسم الدائرة العامة التى تتحرك فيها ، ويشي من خلال « النبوءة » اللغوية ، باتجاه الرياح فيها ، فالقطع يتكون من جملتين كبيرتين ، أولاها جملة خبرية تقريرية ، والثانية جملة شرطية . والجملة الخبرية تحدد دوائر الخطأ المتعددة ودائرة الصواب الوحيدة المحتملة ، وهى حين ترسم الدائرة الأولى لجعلها عن طريق

دائرة أخرى من دوائر الصراع بين المجهول والمعلوم . ثم يبدأ مشهد العودة للمكان ، وعلى النحو نفسه الذي تطور به مشهد الزمان في هذا المقطع بالقياس إلى سابقه ، يتطور مشهد المكان أيضا في خط مواز ؛ لقد كان هم القصيدة في المشهد السابق رصد (المكان - المسرح) ، لكنها في هذا المقطع ترصد (المكان - البطل) و (المكان - الحركة) أيضا . وسوف يظل التكنيك الرئيسى ، وهو تكنيك الصراع ، ماثلا في هذا المقطع ، فالمحوران المتصارعان يحاول كل منهما أن يشد خيوط الحدث نحوه ، ولا معنى لاختلافه بعيدا عن دائرة الضوء لحظة أن الحيط قد أفلت من يده ، إلى أن تأتى لحظة القمة الفنية التى تسعى القصيدة إليها . ويتمثل هذا الصراع هنا من خلال الصورة (مثل فارس يجيل الطرف فى مدينته) فالمكان الذى يضيق فى الواقع وتكاد دائرته تنغلق ، يقابله فى الصورة « مدينة » واسعة ، وهذه المدينة من خلال عنصر الإضافة (مدينته) تهب الملكية الواسعة لفارس على وشك أن يفقد كل شيء ، فتحدث الإضافة من خلال التقابل بين التملك المتخيل والفقد الوشيك الوقوع تحدث نغمة أخرى من نغمات الصراع . ويظهر الصراع كذلك من خلال الفعل ، فالفعلان المتقابلان فى بداية المقطع ، اللذان تربط بينهما أداة التشبيه « مثل » ، يعبر أحدهما عن اللحظة الحافظة « تلوح » ، حل حين يعبر الثانى عن اللحظة المتأينة . ومن خلال هذا اللعب بجوهر الزمن يتخلل المقياس الخارجى له ، كما اختل المقياس الخارجى للمكان من خلال ربط المسرح المحدود بالمدينة الواسعة . وتجتاز بنا القصيدة ، مع هذا الاختلال ومن خلاله ، التخوم الخارجية للزمان والمكان العاديين ، لكى تنقلنا إلى قلب الحدث متلفعا بها وبجردها عنها فى آن واحد . ثم تأتى قمة المفارقة فى ذلك المشهد الذى يلتقى فيه الفارس مع الآخرين لكى (يطلب) فيه ودهم ، لكنه يطلبه فى (صمت) نبيل .

من خلال هذا المشهد الأخير يحدث الاتصال بين الفارس (الشخص الأول) والناس (الشخص الثانى) ، وهما طرفا الحضور فى شبكة علاقات الضمائر فى المتكلم والمخاطب ، وهما من هذه الزاوية مثالان محورا يقابل محور (الشخص الثالث) ، الذى يعبر عنه ضمير الغائب . وهو حتى هذه اللحظة يبدو غائبا عن مسرح الأحداث ، لكنه فجأة وبلا مقدمات ، وحتى بلا مرجع للضمائر ، يظهر فى الأبيات (١٥ ، ١٦ ، ١٧) :

(وهم يدقون على إيقاع خطواتك الطويل

وملاون الملعب الواسع ضوضاء

ثم يقولون ابتدىء)

من هم هؤلاء الـ (هُم) ؟ وكيف اندسوا فى لحظة الود الصامت النبيل بين الفارس وجمهوره ؟ هذه اللحظة التى كانت قد هدأت فى أنفائها نغمة التوتر ؛ إنهم يجيئون لكى يرتفع النبض من جديد . وليس من المصادفة أنهم يجيئون ومعهم إيقاع الطبول السريع الصاخب لتزداد معهم سرعة الحدث . ولكن علينا الآن أن نبين كيف التحم هذا الجسد الغريب المتمثل فى (هم) بأبطال الحدث الرئيسى ، وكيف استطاع أن يتسلل خفية إلى مركز التأثير ، وأن يوجه من خلال ذلك سير الأحداث نحو الهاوية . إن تكنيك القصيدة يرسم ذلك الالتحام فى ثلاث صور متتالية ، تمثل فى الواقع ثلاث درجات خفية متصاعدة بتحقيق خلالها الهدف .

العنصر المجهول اقترابا مفاجئا وشديدا : « فى هذه الليلة ؟ » ، ومن خلال اسم الإشارة للقريب نحس أن الدائرة قد اكتملت بعنصرين معلومين . لكن القصيدة لا تريد للحدث الآن أن يبلغ ذروته ، فهى تصعد فحسب ، من خلال صدمة مفاجئة ، درجة الشعور ، ثم لا تلبث فى الجزء الثانى من البيت أن ترخى هذه المشاعر « أو فى غيرها من الليال » ، فتعود بنا من حيث تحديد الزمان إلى لحظة الصراع بين المعلوم والمجهول . ثم يبدأ تحديد المكان ووصف الديكور المحيط به بدءا من البيت الثامن (حين يفيض فى مصابيح المكان نورها وينطفئ) ويسحب الناس صياحهم ، على مقدمك المفروش أضواء) .

ومع أن المكان يبدو للوهلة الأولى مسرحا للعب ، وهو من هذه الزاوية يمثل جانب الحركة والوجود والإيجاب والحياة فإننا نستطيع أن نلمح من خلال الوسائل اللغوية كيف يتسرب إليه الموت والعدم من خلال التراكييب والكلمات ، وكيف يستمر الصراع قائما بين المحورين الرئيسيين فى القصيدة ، فما تكاد الصورة تعطى للمكان طابع المصباح - وهى رمز الضوء والإيجاب - حتى تجعل على جانبها فعلى يتصارعان ، يفيض (رمز الحياة) ، وتنطفئ (رمز الموت) . ثم ما تكاد الصورة التالية ، تعبر عن النشوة والإعجاب ووهج استقبال الناس للاعب فى مسرحه ، حتى ترسم هذه النشوة فى شكل جنائزى ، يتسرب فيه من خلال اللاهوى ، الفعل « صاح » ، وهو فعل يستعمل فى الجزع من الموت ، ثم هو صياح يسحب على مقدم اللاعب ويغطيه . وهو من خلال هذه الصورة يذكر بالملاءة التى تسحب على الجسد المسجى وتغطيه : « ويسحب الناس صياحهم على مقدمك المفروش أضواء » .

إن رائحة الموت تفوح من هذه الخماسية مع أنها ترسم فرحة الاستقبال ، لكن دائرتها تظل مع ذلك مفتوحة ، فإذا كانت قد افتتحت بكلمة « ليلة » رمز الظلام والسلب ، فإنها اختتمت بكلمة « أضواء » رمز الوجود والإيجابية لكى يظل الصراع قائما .

مرة أخرى تلوح قضية الزمان فى بداية المقطع الثالث (من ١١ إلى ١٨) وهو ليس مقطعا حماسيا مثل المقطعين السابقين . لقد بدأ المقطع بالطرف (حين) فى البيت الحادى عشر ، وهو بدء يربط المقطع بدائرة المجهول التى كانت قد أغلقت ثم أعيد فتحها فى المقطع السابق ، فهذا الطرف ، كان قد ورد فى البيت الثامن (حين يفيض فى مصابيح المكان نورها وينطفئ) ، وكان فى هذا البيت يجيل حل طرف مكان آخر فى البيت السابع (فى هذه الليلة أو فى غيرها من الليال) وهو الطرف الذى أشرنا من قبل إلى دوره فى الاقتراب من العنصر المجهول ثم الابتعاد عنه . لكن علينا أن نلاحظ أن الطرف هنا يلعب على درجة من درجات سلم الحدث يختلف عن درجة الطرف الذى ورد فى المقطع السابق . ويمكن أن يتضح ذلك من خلال رصد شبكة العلاقات بينه وبين الوسائل اللغوية الأخرى فى المقطعين ، والضمائر منها على نحو خاص . ففى المقطع السابق يتصل الطرف بالأشياء أولا (حين يفيض ، . . . نورها) ، ثم بالآخرين (ويسحب الناس) لكنه لا يتصل بالفارس بطل الحدث نفسه ، وكان دائرة الزمان كانت تمد على حدة . لكن الطرف فى هذا المقطع يتصل مباشرة بالبطل (حين تلوح) فكانه من خلال ذلك يحدث الربط بين الزمان (الذى مازال مجهولا) والبطل (الذى أصبح معروفا) ؛ ومن خلال هذا ندخل فى

والبقاء لكن هذا « الكل » يدرك جهداً أن الأمل - إن وجد - لن يكون إلا من خلال الوحدة ، ومن هنا فإن صوت الشاعر يبدو في هذه اللحظة الدقيقة ، لكي ينطق بالضمير (أنت) رمز الكل المتوحد متصلاً أو منفصلاً (أو مستتراً) ، إحدى عشرة مرة متوالية في ثمانية أبيات فقط (من ٢٦ إلى ٣٣) ، وكأنه ينفخ فيه نفس الحياة الأخير :

وأنت تبدى فك المرحب آلاء وآلاء
تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرة
وأنت في منازل الموت تلج عابثاً بجتراف
وأنت تفلت الحبال للحبال
تركت ملجأً وما أدركت بعد ملجأً . . . إلخ.

وبلاحظ هنا أن قمة التوتر قد جاءت في البيت الحادي والثلاثين ، وهو البيت الوحيد في هذا المقطع الذي خلا من ضمير مباشر يتصل بالبطل :

فيجسد الرعب على الوجوه لذة وإشفاقاً وإصفاة

لكن ذلك الانتشاء المؤقت لا يلبث أن يطفئ ذلك الصوت الرتيب الذي يتردد على مدار القصيدة ، وكأنه البندول الذي يذكر بحركة الزمن ، وبأن الأمر لا يعود أن يكون تحديد نقطة زمنية مجهولة لمصير محتمل :

في أي ليلة ترى يقيم ذلك الخطأ ؟

لقد تجسد طرف من أطراف الصراع في المقطع السابق ، بقواه ونقاط ضعفه ، وناور قوة مجهولة له بكل ما يملك ، حتى أفلت من قاع المتون مرة ، ونجح في أن يعيد التوازن - أو هكذا بدا له - من خلال تجسيد الأجزاء في « كل » واحد عبر عنه الضمير المتصل والمنفصل والمستتر إحدى عشرة مرة متتالية . ولكن : هل يفلت « الكل » نفسه من دائرة العدم ؟ أفلا يمكن أن يكون التجسد في ذاته مدهاة إلى سهولة تحديد الهدف أمام سهم العدو المجهول ، لكن هذا الوحش الخرافي مازال مجرداً حتى الآن. وإذا كان المقطع السابق قد أعطى التجسيد للطرف الأول من أطراف الصراع (اللاعب) ، فإن المقطع الثاني (الأبيات من ٣٧ إلى ٤٨) يعطى التجسيد والتحديد للطرف الثاني من أطراف الصراع (الموت) .

ولكن كيف يجسد الشاعر الموت ، وهو قمة المجردات ؟ وما الوسائل الفنية التي يلجأ إليها لإبراز صورة مجسدة تعادل صورة الطرف الأول من الصراع (اللاعب) وهو مجسد بطبيعته ؟ إن أول ما يلاحظ على هذا المقطع هو شوب الصورة الحسية فيه شوباً واضحاً بالقياس إلى المقاطع السابقة ، فمعنا في هذا المقطع صور الطاووس والأفعى والنمر والأسد ، وهي صور يقابلها في تجسيد الطرف الآخر صورتان حسيتان فقط ، الحيات والقطط . ويلاحظ عند إجراء المقارنة أن صورة واحدة تشترك بين الطرفين هي صورة الأفعى هنا والحيات هناك وأن صورة أخرى هنا تتقارب مع مثيلتها هناك ، وهي صورة القطة مقارنة بصورة النمر مع الفرق الشاسع في القوة . وتبقى صورة الطاووس « ملك الجو » والأسد ملك الأرض قوتين زائدتين هنا لا يعادلها شيء في ميدان الصراع . ومن خلال تقابل الصور وحده

أ - في الصورة الأولى يظهران تابعين للبطل وفهم يدقون الطبول ، ولكن على إيقاع خطوه هو (وهم يدقون على إيقاع خطوه الطبول) .

ب - في الصورة الثانية ، يتقدمون خطوة إلى الأمام ، فيستقلون عن البطل أو يوازونه : (ويملاون الملعب الواسع غرضاء) دون إشارة للارتباط به .

ج - في الصورة الثالثة ، يتقدمون خطوة أخرى ، فيسبقونه ويهيمنون عليه ، وتصبح في يدهم المبادرة وإصدار الأمر له (ثم يقولون ابتدء) .

وعندما يصل تطور الحدث إلى هذه الدرجة التي يهيمن فيها ذلك الجسد الغريب تعود القصيدة للتذكير بسؤال الزمان المعلق المجهول : (في أي ليلة ترى يقيم ذلك الخطأ) .

يأتى بعد هذا المقطع الرابع (١٩ - ٣٦) ويمكن أن يسمى « مقطع التحورات » وازدياد الصراع حدة بين الوجود والعدم ، ويكمن المفتاح اللغوي للتحورات في سلسلة من الأفعال ذات الدلالة المعنوية الخاصة ، وعندنا منها في هذا المقطع : (يصير ، تصبح ، تمتد ، تستعيد) وهي كلها تنتمي إلى حقل « التحور » بمعنى العام ، وهو محور تفرعه اللحظة المتوترة التي آل إليها الصراع ، فالموت في هذه المرة يقترب ، ويظهر باسمه (المتون) للمرة الأولى في القصيدة ، ولكن الحياة لا تستسلم ، ويبدأ الجذب من خلال الوسائل الفنية : يميل الميزان في إحدى الصور ، فلا تلبث التالية أن تميد محاولة التوازن ، ثم يختل من جديد . ومع سرعة الاختلال والتوازن تزداد سرعة النهض والتوتر وتزداد مشاعرنا انصباحاً وطواحة في يد الشاعر يجررها بإشواراته الفنية الدقيقة كيف شاء . وفي البيت الأول للمقطع تتوازن كفتا الوجود والعدم ومن ثم يصبح الجسم بهابن الخوف والمخافة ، وفي البيت التالي ترجح كفة الإيجاب والوجود (فتصبح الأقدام والأفرع ، أحياء . . تمتد وحدها) .

لكن علينا أن نلاحظ أنه رغم الانتصار الظاهر للحياة فإنه انتصار خاسر . إن الذي أصبح حياً ليس « الجسم النحيل » وليس « الكل » ، وإنما هو « الجزء » ممثلاً في الأقدام والأفرع ، وسوف تكون هذه الضربة التي شطرت الكل إلى أجزاء وجعلت الحياة معلقة بها ، بداية الصراع الحاد الذي يقترب شيئاً فشيئاً من قاع المتون ويحاول الإفلات . ولأن الكل تفتت في لحظة الصراع هذه ، فإن أداة التشبيه « كأن » تأتي هنا على نحو دقيق ، فالطرف الآخر من الصورة غير واضح ، والقصيدة لم تقل هنا « كأنه » لكي يكون هذا الطرف الآخر هو الجسم « والكل » ولم تقل « كأنها » لكي يكون هذا الطرف الآخر هو الأعضاء و« الأجزاء » ، ولكنها تركت الصورة معلقة في هذه اللحظة الراهية ، ودفعت إلى مسرح الحدث بهذه الكائنات الناعمة المخيفة في أن واحد ، الحيات المتلوية ، والقطط المتوحشة . ولنلاحظ مرة أخرى تولد الصراع من خلال التناقضات فبالقطة « سوداء ، بيضاء » دون وجود حرف عطف بين الصفتين ، والدائرة يحدث فيها التماس والانغلاق من خلال التعارك ، ثم يحدث التباعد والانفتاح من خلال الافتراق (تعاركت وافترقت على محيط الدائرة) .

في هذه الجولة الأولى من الصراع الحاد ، اختفى « الكل » ورمز التماسك والحياة أمام رعب الفناء ، وبدا الجزء في محاولات للتماسك

خادعة ، فالصفة الأساسية المسكوت عنها أنها سامة - والنمر الرشيق غادر ، والأسد الجليل قاتل « وهكذا. فها تكاد الصفة تغطي حتى تسلب ، وما تكاد تهدى حتى تؤثر ، وما تكاد تُذكر بقيم الحركة والحياة حتى تلفها بقيم السكون والموت .

ما بين طرفي المكان (ممدداً تحتك في الظلمة) في المقطع السابق (و) تحتك يملك الحجر) تحددت صموية المواجهة بين خصمين هنيدين واتضح من خلال الصفة والصورة والبناء الشعري وجهة الصراع الختمية . وبقي الآن أن نتحدد (للحظة) التي ستسد فيها الطعنة . واللمحة عودة إلى عنصر الزمان المجهول ، لكنه هذه المرة ليس عودة من خلال كلمة (الليلة في البيت ٦ ، أو الليالي في البيت ٧ ، أو حين في الأبيات ٦ ، ٨ ، ١١ ، ١٩) ولكن من خلال لحظة (في اللحظة تغفل فيها عن حساب الخطو - ٤٩) . لقد ضاقت الدائرة حتى في مجال الزمن ، وكان الصراع في المقاطع السابقة قد أشار إلى نقطة الضعف التي قد ينفذ منها السهم ، إنها نقطة تمزق الكل وتحوله إلى أجزاء ، وهي النقطة التي كانت قد اقتربت بالبطل من قاع المنون في إحدى مراحل الصراع ، وسوف تظهر مرة أخرى . سوف يفتت الخطو (البيت ٤٩) وسوف يشتت الخاطر (إذ تعرض الذكرى تغطي هرباً المفاجئاً) وسوف يختل التوازن ، وفي هذه اللحظة سوف تدور الدائرة ، هذه الدائرة التي كانت من قبل تغلق وتفتح (تعاكست واقترقت على محيط الدائرة) . وسوف يربط هذا التعبير تدور الدائرة ، والذي يتكرر مرتين في هذا المقطع - سوف يربط الدائرة الفلسفية المجردة التي كانت محور الصراع على امتداد القصيدة ، سوف يربطها بالمخزون التراثي في ذهن الجماعة عن «دارت الدائرة عليه» . وإذا كان الشكل الدائري الفلسفي قد انغلق ، فإن الخط المستقيم الفلسفي أيضاً الممثل في الحبال سوف ينصرف (تنبهر تحتك الحبال مثلاً، أنبض رام وتره) وحين ينفض الرامي الوتر فليس الحبل وحده هو الذي ينقطع ، ولكن السهم يخرج من مكانه لينتهي الصراع المتوتر على مدى ستين بيتاً مليئة بالفن والدقة والجودة .

إن المشهد الختامي الذي نفتح أعيننا عليه (الأبيات ٦١ - ٦٦) يعودنا مرة أخرى إلى المكان بعد أن بلغ صراع «الزمان» مداه ، لكي نقف على بقايا المعركة وآثار الصراع ، وهنا سوف نجد أصداء العناصر التي أدارت محور الصراع هل طول القصيدة ، فالضوء الذي ولد نشوان في المفتاح ، وهدهده ظلمة الليالي خلال الصراع ، لن يمتد حتى بعد أن يحسم الصراع ولكنه - فحسب - سوف (يرتبك الضوء على الجسم المهيب المرتطم) . والجزء الذي صار مع الكل في لحظات الذروة ، سوف يبقى لكي يتلقى آثار الضوء المحطم (على الذراع المهدل الكسير والقدم) ، لكن «الكل» الذي ظننا أنه صرع ، يعود بعد الفناء محتفظاً ببقية من أكثر العناصر خلوداً في هذا الصراع : عنصر الضوء ، حين يختزن «إتسامة» مضية على الشفاه ، وحيناً يبدو كأنه وحده هو الذي «عرف الأشياء» و«صدق النبأ» إن ذلك الانقلاب المفاجئ في المشهد الختامي ، يذهب بفلسفة القصيدة كلها إلى مدى بعيد وإلى آفاق غير محدودة ، فلبست نتيجة الصراع بين عناصر الإيجاب وعناصر السلب في الكون المحيط ، هي غلبة عناصر السلب بأسلحتها المخالطة المتعددة كما يبدو في ظاهر الأمر ، ولكن نتيجة الصراع هي البقاء لعناصر الخلود في الكون : «الضوء» و«المعرفة» حتى وإن تحطمت مظاهر الحركة العارضة .

ينبىء التكنيك الفني عن الميل الرهيب لميزان الرعب في صالِح الموت والفناء .

لكن تكنيك الصراع الذي تبنته القصيدة على امتدادها لا يدعنا نسلم للفناء بالسيطرة على الميدان حتى في لحظات تفوقه الواضحة ، فهناك أولاً ظرف المكان الخادع «تحت» ، الذي يوحى بالهيمنة والسيطرة وقد ورد في هذا المقطع مرتين (في البيت ٣٥ ، ٤٧) وحصر بين محبته هنا وهناك صور تجسيد الفناء . وهذا الوحش عندما يكون (تحت) اللاعب يعطى الإحساس بقوة السلاخ وتسجيل نقطة إيجاب له ، لكن هذه الفوقية لا تثبت أن تسلبها قيمتها نقطة سلب أخرى متمثلة في (الظلمة) التي حلت محل الضوء الذي فرش عند مجيء اللاعب في الحماسية الثانية . ثم تأتي مجموعة من الصفات لكي تركز ذلك الصراع بين الإيجاب والسلب ، ويلاحظ على هذه الصفات أنها تتوزع بين طائفتين ، صفات حسية ، وصفات معنوية وإلى الطائفة الأولى تنتمي صفات : جميل ، جذاب ، رشيق وإلى الطائفة الثانية تنتمي صفات : جليل ، محتال ، خفي ، ولنا بحاجة إلى الإشارة إلى التعادل والتوازن بين الطائفتين على المستوى الكمي .

لكن الصفة تلعب دوراً دقيقاً في بناء لغة الشعر عامة^(٤) ، وهذا الدور يختلف عن المهمة النحوية التقليدية للغة في بناء الأسلوب النثري من حيث قياسها بتوضيح الموصوف ، ثم من حيث وجود علاقة الجزء بالكل بينها وبين الموصوف . فالصفة في الشعر ليس من الضروري أن تكون توضيحية ، ولا أن تتحقق فيها العلاقة الجزئية، ثم إن وظيفتها تختلف باختلاف موقعها في التركيب النحوي ، فقد تكون الصفة خبراً ، كما هو الشأن هنا في الأبيات ٣٨ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، وقد تكون الصفة نعتاً كما هو الشأن في الأبيات ٣٧ ، ٤٣ ، ٤٥ ، ٤٨ ، وهي من خلال ذلك قد تبدو ضرورية لصور المعنى الأساسي للجملة في الطائفة الخبرية على نحو خاص ، بحيث لا يتصور هذا المعنى في غيابها ، وقد يبدو متصوراً ، وإن كان ناقصاً ، حين تغيب بعض الصفات الأخرى في الطائفة الثانية . ونستطيع أن نتخيل البيت ٤٥ (يعد نفسه للوثة المستمرة) لو حذفنا الصفة ونصورنا الجملة بدونها . وقد يكون التصاق الصفة على نحو أقل ، كما هو الشأن في البيت ٤٨ (منتظراً سقطت المتظفرة) ، حيث لا يؤثر غيابها كثيراً على المعنى .

لكننا لا نريد أن نقف طويلاً أمام الصفة هنا من هذه الزاوية المفردة ، مادامنا قد اخترنا هذا البحث نغمة أساسية تدور حول «الصراع المحكم» في هذه القصيدة . ونود هنا أن نكتفي بالإشارة إلى الدور الذي تلعبه الصفة في هذا المقطع من هذه الزاوية .

إن دور الصفة في الصراع هنا يتمثل في وقوفها وسيطاً بين محوري السلب والإيجاب ، تستقبل عمق المعنى الرئيسي فتوزع تأثيره على لحظات التوتر والهدوء بقدر يخدم درجة الحرارة الخاصة التي تحافظ عليها القصيدة في هذه المرحلة . فالوحش الذي يأخذ صفة أولى هي الخراف ، والذي يتحدد له من خلال اسمه وصفته معنى سلبي مخيف ، لا تثبت الصفة الثانية التي تلحق به من خلال الجملة الخبرية (فهو جميل) - لا تثبت أن تعطي له معنى إيجابياً يصارع المعنى السلبي الأول . وقد يكمن ذلك الصراع في داخل الصفة ذاتها ، أو من خلال النسبة بينها وبين الموصوف ، فالأفعى جذابة ، وهي صفة إيجاب

سرعة الإيقاع تختلف عن درجة إيقاع « الحياة اليومية » ، وكل ذلك كان لا بد أن يفرض درجة من درجات التعبير ، تختلف عن تعبير الفكر العادي أو المسترخى أو حتى المنطقى المحكم ، ودرجة من السرعة والإيقاع في ذلك التعبير تناسب هدف الرحلة ومناخها ، ولم يكن ذلك كله ممكنا إلا من خلال ذلك « الصراع المحكم » في لغة القصيدة والذي حاولنا أن نقف على بعض أسرارها في هذا المبحث .

هل هو لون من التفاضل نخلص إليه القصيدة من خلال بنائها الفني المتشابه ؟ قد يكون ، ولكنه ليس تفاؤلا ساذجا ولا بسيطا ولا فجيا بل ولا كاملا . إنه لون من الجمال الشاحب والمتعة الزائلة كتماثيل الإغريق القديمة حين يبدو الجسد يتفجر جمالا ولكنه مبتور الذراعين ، ولون من الاقتراب من جوهر حقيقة الكون ، وهو اقتراب كان لا بد لكى نحملنا القصيدة إليه أن نمر بنا خلال غابات مكثفة وبحار عميقة وطبقات من الهواء لا نعهدها خلال لحظات استرخائنا ، ودرجة من

هوامش

(٣) من شعراء القرن التاسع عشر ، والنص الوارد هنا مقتبس من كتاب « رومان جاكوبسون » ، لعنان قصايا شعرية .

(٤) حول دور الصفة في اللغة الشعرية . انظر كتاب : بناء لغة الشعر ، تأليف جيون كوين ، ترجمة : أحمد درويش ، القاهرة : مكتبة النهار ١٩٨٥ (الباب الرابع) .

(١) من ديوان : « مراثية العمر الجميل » ، انظر : ديوان أحمد عبد المصطفى حجازي ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ١٩٨٢ ، ص ٢٥ وما بعدها .

(٢) التزمنا في تحديد الأبيات وتوزيعها على الأسطر بالصورة التي وردت في الديوان في الطبعة المشار إليها ، وهو توزيع يحرص الشاعر - كما قال لي - على متابعته بنفسه قبل الطبع .

ملاحظات حول شعر حسن طلب*

حسن طلب(*) شاعر نسيج وحده ، وهو لذلك - وحده - شاعر مُشْجَل .

من مآثره غير المتكورة أنه ليس مجرد شاعر متمكن من أداته ، وممتلك لخاصية لغته كما لا أعرف غيره يمتلكها من الشعراء المحدثين ، ومن باب أولى الخدائين ، بل هو أيضاً شاعر مُغَوٍّ ، وسحري الإيقاع ، حتى لقد وجدت نفسي أتساءل : هل استسلم لهذه الغواية ، أو الإغواء اللغوي الموسيقى ، أم أقاومه ؟ على أن المناط ليس في الاستسلام للإغواء - فقد يكون الانصياع للغواية أحياناً من حسن الفطن - بل في محاولة سير سره ؛ فيما من شك يراودني في أن هناك سرّاً وراء هذا الطرب باللغة (والطرب في اللغة أيضاً هو شدة أسر الشجن) ، ولكن الأهم بكثير أن هذا الشدو باللغة ، والشجنو بها أيضاً ؛ هذا الشغف الذي يُشغَفُ شغاف شعره ، ويغشوقه بشكل لا شك في أنه فاحش ، كأنه السعاف حيناً ، وكأنه الشغب أحياناً - هذا كله إنما يلتحم ، وينصهر ، ويندمج في معظم الأحيان ، برؤية ، أو إن شئت بخبرة محددة وواضحة وشاملة ، قد يشوبها هنا أو هناك شيء من استشكال أو غموض أو تأبُّ على الوصول السريع ، لكنها ، على العموم من عمله ، تفرض حضوراً حاداً .

وثالثاً : شعر البنفسج (وهو الذي صدر مؤخراً في مجموعة شعرية أسماها الشاعر « سيرة البنفسج » من مكتب كاف نون للنصحافة والنشر ، في أوائل ١٩٨٧) ، وللتلحق به قصائد الزبرجد .

ورابعاً : قصائد النيل .

وخامساً وأخيراً : شعر المواقف .

وليس هذا التقسيم ، بدهاء ، إلا إجرائياً ، لعل من شأنه أن ييسر لنا استكناه هذا الشعر ، وما من حاجة إلى القول بأن الوشائج بين هذه الأفلاك قائمة ، وثيقة أحياناً ، وهفافة أحياناً ، ولكنها غير منبثة في كل الأحوال .

في الدورة الأولى من شعر حسن طلب ، أستطيع أن أضع قصائده - وكذات أقول فرائده : « نجلاء الحلم والحقيقة » (الكاتب فبراير ٧٥) ، و « نجلاء أول النار في أبعد النور » (الكاتب يوليو ٧٥) ، و « أميرة شط الخرافة » (الهلال يونيو ٧٧)

وواضح ، في الحقيقة ، أنها قصيدٌ واحدٌ متسلسل التطور ، وأن

لها الإشكال في هذا الشاعر إذن ؟

في ظني أن الإشكال - الذي واجهني على الأقل في قرائتي له - هو مدى التوفيق (أو التوافق) بين الإيقاع المنتم ، المرتقن إلى حد الخرج ، المرقن إلى حد الرفيف ، ونسج هذه الخبرة - أو الرؤية - الكثيف ، الثقيل أحياناً ، الغني بمادته المحتشدة في معظم الأحيان .

فلعل مدار هذه الملاحظات هو السمي نحو استقصاء هذا الإشكال .

نستطيع أن نتيين بسهولة خمسة أفلاك ، أو دورات ، يدور فيها شعر حسن طلب ، متواشجة بلا شك ولكنها مُتمايزة بعضها عن بعض بالتأكيد .

فلنقل إنها أولاً : شعره في نجلاء ، أو « أميرة شط الخرافة » .

وثانياً : شعر الفسيفساء .

حسن طلب من أبرز مؤسسي المجلة الطليعة الشعرية « إضاءة ٧٧ » والحركة التي نشأت حولها . ومن زملائه في هذه الحركة الشعراء : حلمي سالم ، جمال الفصاح ، ماجد يوسف ، أحمد ريان ، محمود نسيم ، وليد منير . وقد شارك الشاعر رفعت سلام في هذه الحركة ثم استقل عنها بمجلته « كتابات » .

الخبرة الشعرية هنا واحدة . وأظن أن هذه الخبرة هي نفسها جسد شعر حسن يلبب الأساس .

وإذا ما تكلمت عن الخبرة الشعرية فكأنني أهاجر بنفسى في أصعب وأدق ما في الشعر ، وأكثره استحالة ، وهو التأويل . واضح عندي تماماً أن الشعر غير قابل للتأويل . الشعر بطبيعته ويتعرفه خبرة تواصل مباشر ، إما أن يأتيك كما يأتيك الوحى ، كأنه التنزيل ، وإما أن يثاقى عنك بجانبه ، نهائياً ، وطاماً . ومع ذلك ، فلا محالة إن أنت تكلمت عن الشعر ، في مرحلة ثانية ، (بعد أن تكون قد خبرته كما ينبغي أن تجربته في مرحلة أولى هي أيضاً أخيرة في نهاية الأمر) - لا محالة من أن تأوله . وغنى عن التكرار أن هذا التأويل - أياً كان حفظه - ليس هو الشعر ولا أى شيء قريب منه . لعل قصاره أن يكون عاملاً مساعداً - أياً كانت قيمته - في العودة إلى خبرة الشعر ، مرة أخرى وأخرى ، لا لاستجلاء غوامضها - كما يقال - فحسب ، بل للدهشة أمام أسرارها .

أستطيع إذن أن أقول إن الخبرة في هذا الفلك من شعر حسن طلب خبرة عشق ووجد ، ليس موضوعها المرأة فحسب ، بل الكون في صيغة المرأة ؛ فهي إذن خبرة صوفية بقدر ، وميتافيزيقية بقدر ، وليست بعيدة عن خبرات نعرفها (أو نظن أننا نعرفها) عند ابن عربى ، وابن الفارض ، وأضرابها ، وإن كان لا شك في أنها خبرة هذا الشاعر بالذات ، في تفردّه بالذات ، في انطلاقه من سياقه الثقافي والاجتماعي الخاص به - وبنا طبعاً - نحن معاصريه .

من السمات الفارقة لهذه الخبرة ، من غير ترتيب ومن غير تفريق :
١ - أن العشق قائم ومتوهم معاً ، متحقق وموضع للسؤال دائماً :

« وأنا أستريح على صخرة الوهم . . »
« فتميت لو احتويك أجرب ليك هوى الشعراء »
« سبجان من سبى بك يا حبيبى إلى الفعل من القوة »
« أنا لم أحشق نجلاء ولا قلت خديجى لى عينيك ، ولا هى ردت هات يديك وضمتنى »
« يتجنب الموج والمد ، هذا هو الحب ، تلك هى تفاصيله المصطفاة »

ثم هو ينهى إحدى مقطوعات هذا القصيد الواحد ببيت ابن الدمينية :

وقد خفت أن يلقاني الموت بفتنة
وفى النفس حاجات إليك كما هيا

٢ - أن العشق منشق على ذاته شقين لا التام لهما أبداً ، (إلا ، ربما ، بقوة الشعر نفسه ، لا بطبيعة الخبرة التى ينطق عنها هذا الشعر - وهو أمر آخر) . والانشقاق قائم دائماً بين الجنة والنار ، بين البرج والصمت ، بين البذل والذل ، « ما بين زرقة وجه الخليج وظلمة ذات » ، بين الزمن الطفل والزمن الشيخ :

« سخونة العين على الأرضين أبهى من ندى السماوات »
« ونار الصمت أشهى من رطوبة الحوار »

من مبتدأ سباه العرش العلوية حتى عاتقة الكرة الأرضية ،
« أنشق إلى نصفين :

وكان زماناً يمد من الفسق الطلوع إلى الشفق الجاسوس
فأه .. أنا ما ناديت فليت وما وليت فأقبلت »
أو « لا كنت ولا كنت ، ولا عشت ولا مت »

وهكذا وهكذا ، بلا انتهاء تقريباً .

٣ - أنه غير هذا الانشقاق ، أو هذه الثنائية التى لا تؤخذ ممكناتاً فيها أبداً ، يفصح الشعر عن حلم ما بالتجرد أى بالانسلاخ عن تضاد الكون المشقوق ، جنوح بجناحين محلقين إلى ما فوق هذا الكون ، إلى مبدأ أسمى يسميه مرة « شكلاً ليس يندوم ولا ييل » ، ويسميه مرة « لوناً ليس يحول ولا ينفى » ، فهو إذن شكل مجرد ، ولون مجرد ، وسوف نعرفه فيما بعد في دورة القصائد البنفسجية (أو مجموعة « سيرة البنفسج ») باسم آخر هو الشذى « الشذى الذى لا يرتبط بجسدانية البنفسج ولا حتى بما هو غير جسدانى فى البنفسج ، ولعلنى أهود إليه فيها بعد . ولكن لعل وصف هذا الحلم بالتجريد غير صحيح ، فلماذا هو نابع عن خبرة هذا الكون ، ومنطلق منها ، هل هو ذلك التجاوز الذى طمح إليه كل العشاق وكل الصوفية ، وهرقوا في أن معاً ، أنه واقع وأنه محال ؟

٤ - إن هذا التجاوز ، والتفارق ، المنبعثان مع ذلك من طين الأرض ، له وجه آخر لا يتعلق هذه المرة بالمرأة فحسب ، التى هى الكون ، أو - إذا شئت - الكون الذى له صيغة أنثوية ، بل يتعلق كذلك بذات الشاعر نفسه - أو العاشق - في مجالته تلك :

« أنا مرة وراودتى الحقائق راودت أضدادها . . »
ثم راودنى الكل راودت أبعاضه
رأيتك غير تنأى الضفاف
أو مرة أخرى :
« أتبرأ من أوصال وصفاً وصفاً . . »
أفجراً من أنصالي نصفاً نصفاً . . »
ثم أواصل تطوافي حول مدار الصيرورة »

من الناحية التقنية البحث سوف أشير إلى سمتين أساسيتين - لا في هذه الدورة من قصائد حسن طلب وحدها ، بل في شعره كله - أولاهما هى هذا الافتتان بالحرف ، سواء كان ذلك في رمزية الحروف المستغلقة نفسها ، وهو يقول مثلاً : « يجففس القنديل بجوف القنور/نور ، نأر ، نور/أربع سنات في هاتين ولامان على واوين » ، أو في اتخاذ الجناس اللفظي والجناس المعنوي أداة أساسية في التقنية . وثانيتهما هى تسخير المصطلح الفلسفى من أمثال اللوحوس والموناد والأبيرون وهكذا . وفى هذا كله تفصيل لعلنى أهود إليه فيما بعد .

يبقى لى تعليق واحد على هذه الدورة من الشعر ، أو - إذا شئت - على هذه القصيدة الواحدة المتعددة : أن حسن طلب هنا يقترّب حقاً من روح الشعر الحدائى المعاصر ، بقدر ما يبتعد عنه - بقدر - في قصائده الفلسفية ، بل في معظم دورة البنفسج والزبرجد ،

ولا يعود إلى هذا الإنجاز حقاً إلا في قصائد النيل وفي آخر أعماله المسماة بالمواقف .

لعله يتعين على الآن أن أواجه إشكال إيقاع الترقيع والهزج والنممة « وهو ما أسميته ذات مرة بإغواء الأرابيسك في عمل هذا الشاعر الصانع والمُلهَم معاً .

لا جدال في أن من عبقرية العربية - على الأخص - حفاوتها بالحرف ، وحدها ، بل حرصها عليه ، إلى حد التحنن والتعبد . ولا مجال هنا للاعتراض بأن العربية ليست واحدة بل عربيات متعددة ، فهذا صحيح ؛ ولكن كلا منها ، على نحو ما ، احتفلت بالحرف . وأظنه صحيحاً أن العربية قد حفظت وصانت تلك الشحنة السحرية التي كانت تحملها اللغة البدائية ، وأنها طورتها ، وفجّرت إمكاناتها ، ثم تحدر بها الأمر ، في عصور التردى ، إلى نوع من التوشية والتفويف والزينة الزائلة بكل ما فيها من زيف وزين ، وهو ما حدا بنا أخيراً إلى التوجس من عودة هذه الظاهرة والخشية من أنها ليست إلا مجرد لعب بالألفاظ لا بمعنى شيئاً . ونحن نعرف أن ما نسميه بعصر الإحياء الحديث للفصحى أنقى حل السجع والجناس وسائر ما سمي بالبديع ، خصوصاً بعد أن تدهور ذلك كله في النهاية إلى تكلف وتعمّل لا يكاد يطاق . ليس في هذا كله جديد . لكن الجديد هو ، حقاً ، أننا أمام اقتحام جديد لسطوة الحرف في إبداعنا الحديث ، لا عند حسن طلب فحسب ؛ فلعله من المعروف أنني قد دُفع بي دفْعاً في مسار عمل الإبداع نفسه إلى مناطق مخوفة من سحرية موسيقى الحرف . ومن ثم فعندما أتكلّم عن ظاهرة الحرف عند حسن طلب ، فليس ذلك من موقع المعادة ، بالتأكيد .

ولكن .. ومن واقع المعاناة والافتتان معاً ، على أن أضع الحد ، بقدر ما يسعني النظر الأمين « بين الانسياق لسحر سراب تخاليل لا يبض بماء ، والاتضاع أمام قوة كامنة متفجرة في حنايا الحرف . على أن أفرّق بين سمي لأعج من منبعث من التبايع حقيقي لعبور الهوة بين اللغة والموسيقى البحث ، بحيث يكون لإيقاع الكلمات دلالة مزدوجة ، بل متعددة ، على المستوى الصوتي والمستوى الدلالي معاً ، من ناحية ، والانصياع لترقيص سهل وضحل ، أو إن شئت الانزلاق لغواية تركيب وحدات فيسفايئة لامعة لا يتعدى عمقها السطح ، وهي غواية لأنها حلوة ، بل عذبة ، هذه الترقيصات والألحان . وما أخرج الشاعر أو الكاتب أن يشكم جروحها به نحو التردى إلى اللعب المصراع !

هذا ، إذن ، كلام عام .

فإذا واجهنا ما فعله حسن طلب ، فاعترف أنني قلق أشد ما يكون القلق « مفتون أشد ما يكون الافتتان ، وغاضب أشد ما يكون الغضب معاً .

فليس لي ، ولا لأحد ، أن يقول للشاعر ماذا ينبغي عليه أن يقول . ولكني لا أملك « بعد طول تقليد النظر ، إلا أن أجد في قصائد مثل « لفسفاء » (وقد استهل بها ديوانه الصادر مؤخراً « سيرة البنفسج ») و « دهر العاشق » و « فداء العاشق » ، قدراً من الإسراف من الشاعر على نفسه وعلينا في الانسياق وراء سحر الحرف

السطحي ، كما أجد ذلك في مقاطع من البنفسجيات ومن « الزيزجدة الأساس » :

« هل حزة أم زينب ؟
فيكون الشعر قد اهدوذب ..
« هل حيلة أم ليلي ؟
فيكون العمر قد اهلولى ،
« هل وردة أم سوسن ؟
فيكون الشعر قد احسوسن ،

فلنقل ، إذن ، إن ما أسميه بالقصائد الفيسفايئة - وهي كذلك باعتبار الشاعر نفسه - لها ما للفيسفاء من رونق ، بالتأكيد ، وليس لها من عمق . ولنقل إن خلاصة الحرف قد جارت على نسيج هذه القصائد (وهي خلاصة ، بالمعنيين كليهما) ؛ فليست هذه القصائد مجرد لعب بالموسيقى السهلة الإيقاع (حتى لتكاد أن تكون أحياناً متوقعة ومن ثم مملة) . بل هي من غير جدال تحمل ومضات برّقي ليس كله بالخلب ؛ فنحن أمام شاعر ، في نهاية الأمر ، مهيا عليه الصانع أحياناً على أمره .

ثم نأتى إلى البنفسجيات (أو قصائد « سيرة البنفسج ») فإذا ألحقنا بها قصائد الزبرجد ، ثم لنا الجرم الأكبر حجماً وجساماً وأهمية ، في شعر حسن طلب .

وإذا صح أن « نجلاء » قصيدة واحدة ، صح كذلك أن « البنفسج » ديوان واحد ، إن لم يكن قصيداً واحداً .

من الغريب قليلاً ، أن أول ما نُشر من دورة قصائد البنفسج بقدر علمي ، تلك القصيدة الغريبة - كما قل ما يقال - بشكلها المهندس المرسوم ، وهي قصيدة « بنفسجة للجحيم » ، المعروفة بالقصيدة المثقلة . وفي ظني أنها عمل غير مهم ، وأن سوداويته وعيشيته (عيشته بكل المعاني) ليست أيضاً بذات بال « فهي سوداوية وعيشية غريبة عن مجمل جسد شعر حسن طلب ، لا تكاد بل لا نجد له صدق في قصائده الأخرى التي إن امتازت بنفَس من الفرح بالشعر نفسه ، ووجد - مهما كان متعقلاً - بالألوان والأنغام ، وهي بداهة نقائض السوداوية والعيشية التي تمجد لها أفضل تعبير في الجفاف والزهادة وكآبة أكثر الكلمات جذباً ورتابة . وفي واقع الأمر ، لا أخفى أنه صُعِبَ على أن أتعامل مع هذا العمل بجديّة . هل كان حسن طلب يعايشنا ، خفيةً ، بهذا العمل ؟ وهل في هذه المعاشة نفسها إدانة ساخرة مكتومة للعبثية نفسها ؟ هل يمكن حقاً أن نأخذ على مجمل الجدي بيتاً مثل : « قليل والصباح وما تلاء / سواد في سواد في سواد » ؟ أو أن نأخذ كل هذه اللعبة مأخذ الجدي ؟ لا أعرف .

أما « القصيدة البنفسجية » و « ميتافيزيقا البنفسج » فهما عندى مفصلتان من ثنائية واحدة ، هي حقاً قصيدة القصائد ، وحيدة الوحائد ، وخريدة الخرائد ، بنص كلام الشاعر الذي سوف أسلم به ، عن طواعة ، ما دام الأمر يتعلق بشعره على الأقل .

فيا البنفسج ؟ لا تملك إلا أن نسأل . ولا يبخل علينا الشاعر ، أبداً ، بالإجابة .

وبدلاً من السين والهاء واللام والوار ، التي ربما كانت في « نجلاء »
تتصل اتصالاً مباشراً بشكل القصيدة وحده ، لأنها توميء إلى تكرار
محدد في جرس الكلمات ، من أمثال اللوغوس والناموس والناقوس
وغيرها ، فلعل في ابتعاد الحروف هنا قيمة أخرى أعمق ، تتصل
بالدلالة الكامنة (وحدها ، وتطلقها) في الحرف ، هل غرار
ممارسات الصوفية القدامى من أمثال ابن عربي ؛ إذ يعطون للحرف
قيمة دلالية بل ميتافيزيقية مطلقة ، تستمد كثافتها من الخط والجرس
بالقدر نفسه الذي تستمده من موقعها في الوحي ، وفي رصيد تراث
الامة كله .

ولننظر سريعاً في حروف هذه القصيدة المنصوص عليها ؛ وسوف
نجد أنها الباء ، والجيم ، والنون ، والحاء ، وقد جاءت كما يلي :

- ١ - أسلمنى الطيف إلى الحرف فلذت بآلاء الباء ...
- ٢ - وتحصنت بإقليم الجيم ..
- ٣ - وتوصلت بزيوتون النون ..
- ٤ - كانت تثبت في عراب الحاء ..
- ٥ - ولا تبيح الآن لجمهرة الطير بشكل الباء ومضمون النون ..
- ٦ - ثم : وتوهلت فأرجعت الحرف إلى الطيف فعدت لآلاء الباء ..

الباء التي تتكرر الرحلة منها إليها ؛ أهي الغاية ، والمنتهى ، وآخر
الحروف الذي هو في الآن نفسه أول الطيوف ؟

أولست الجيم هي حصن الجلاميد والجنادل الجوامد الجاسية ،
وهي إقليم الجفاء والجذب والجمود ؟

أما النون فهي النواة ، سر الخصب والنماء ، والزيوتنة المباركة ،
والحاء - في هذا المعجم على الأقل - هي عراب التحنن ، وهو
عندهم التعب وحززه الحريز .

أريد أن أعتذر عن انتزاع فلذ الشعر عن حضرتها الحميمة ، فإذا
ذهب بسماعي للتأويل هذا المذهب الصعب على نفسي ، فإنما ذلك
مسمى نحو استكناه أسرار القصيد ، ولكنه ، بدهاة لا يحمل عمله ولو
من بعيد ؛ وسوف يظل السر ، دائماً ، مستعصياً على النقل إلى وسيط
آخر غير الشعر نفسه .

وإذا كنت قد أخذت على الشاعر إسراره في الانسياق وراء سحر
الجرس الموسيقى ، في فسيفسائياته ، فإنني هنا - من البداية - أسلم
سميذا بمدى الانسجام والاتساق بين الحرف وما وراء الحرف ، بل
يمدى التداغم والانصهار والتوقد . ومنها ألزم الشاعر نفسه هنا بما
لا يلزم ، فهو هنا في « مهرجان التراتيل والسجع العربي » كما يقول في
قصيدة محورية له . انظر إلى أمثلة في الطباق الناقص (الذي لا تكاد
تحس فيه نقصاً) :

« لتمثلت وقلتُ ألا :

ما كل حبيب أمسك بعد استرسال

سال

وتساءلت : لمن أشكو في جلى أو ترحالى

حالى ؟ »

هل أقول إن البنفسج عنده هو تسمية أخرى لما أسماه الشاعر في
دورته الأولى « نجلاء » . أميرة شط الخرافة ؟ هل هو هذا العنصر
الكوني الذي يتخذ صيغةً أثوية ؟ هل هو أقرب ما يكون إلى الجوهر
الحال في العرض ؟ وهل الخبرة الشعرية هنا هي نفسها خبرته
القديمة ، عشق صوفي حلوى ، ووجد بالبحث عن وجه الحقيقة عبر
مظاهرها الكونية ، أو بنص كلام الشاعر :

« القمح العشب الدوح المرح الزيتون الماء

وي لكان الكون - اللون تخرج

فالمجد الأزرق بالأحمر ثم توهج

صار بنفسج »

بل يكاد يكون هذا التأويل ساطعاً ، مفصلاً عنه أبين ما يكون
الإفصاح ، فهذه « استسلامة الحالد للبائد / واستلهامة الغائب
للشاهد / واستمعصامة المذهب بالمائد / واستمعصامة الكثرة في
الواحد » .

أيمكن البنفسج ، إذن هو تجل المطلق في النسبي ، فلا المطلق قد
هاد مطلقاً بحثاً ، ولا النسبي مجرد عرض زائل ؟ أمذا جوهر الخبرة أو
على الأقل - أحد جواهرها ؟

فلننظر مرة أخرى إلى انشغال هذا الجوهر على ذاته ، إلى ثنائيته
وازدواجيته اللتين لا مفر منها ؛ الحالد والبائد ، الغائب والشاهد ؛
الذاهب والمائد فضلاً عن الطيوف والحروف ؛ أزل النار وأبد النور
(هذه نجلاء ذاهبة وعائدة بلا وهن) ؛ ثم الدليل الصمت والحادى
الصوت ؛ الحقل والغابة ، السنبلة الاستثناء والوردة القانون ؛ عنصر
الماء وعنصر الضوء ؛ الحلد والزمن الفرد ؛ وهكذا وهكذا تضرب
الثنائية والانشغال في نسيج القصيدة كلها من غير انتهاء ؛ أو تقريباً من
غير انتهاء .

وهنا ، مرة أخرى ، لا تنفصل هذه الخبرة عن سيمتها الأساسية ؛
إنه عبر هذا الانشغال بطوف السعي - الحلم نحو التجاوز والتعالى .
ما زال الفرق قائماً وأساسياً بين الكينونة التي هي البنفسج ، واللون
الذي هو ما وراء البنفسج .

وما وراء البنفسج يقع ، بالضرورة ، فيها وراء الزمن :

« فتهيات وصرت تنبات ، بأن الحزن زوالاً سيزول

وأن سألوا إلى طرح معلوم

في صبح معلوم / من يوم معلوم / من أسبوع معلوم

من شهر معلوم / في عام لا معلوم »

العام اللامعلوم الذي ينفي كل معلومية التحديد الزمني ، طبعاً ،
ويلقى بالتجربة كلها فيها وراء تحوم الزمن .

هذا التجاوز - التعالى هو الذي يقول عنه البيت - المفتاح :

« قلت الوردة حادثة ، قالت لكن العطر قديم » .

ومرة أخرى ، كذلك ، نجد هنا شفرة الحروف ؛ ولعلها هنا أقل
استمعصاماً واستغلاًقاً عنها في « نجلاء » ؛ فهذه القصيدة حقاً ، هي
« هبة الكلام في الغرام » ، تلك آية الحتام .

أو :

« وهتفت : تعالى .. إن إلى الأيلولة
بل ولعلك كنت المجعولة لي
فأقبضى حرس الحس
أدهى من الأنس
أجابت : أن رب آدم
« ومهللت .. فبال من جر صدقت عيال
بالي »

أو :

« وتعللت وقلت ألا
ما كل حبيب قصر عن رد مقال
قال »

أو :

« قلت : دعي
إن أنا إلا نعم متفان
يصدر عن طير فان
يحظر في أثنان »

أو :

« ومائلت وقلت : ألا
كل بعيد ينعكس على مرآة »

آب

وتفاهلت وقلت : سأهرق في مهر ملذات

ذات »

* * *

أما « ميتافيزيقا البنفسج » ، المفصلة الثانية من ثنائية البنفسج ، فهي وإن كانت في ظني - تعليقاً على القصيدة الأولى ، وشرحاً لمحتبها ، فلها - مع ذلك - قيمتها القائمة برأسها . وإذا حاولنا أن نستخلص من هذه القصيدة ، ما البنفسج ، عرفنا أولاً أنه « عنصر أول » ، « ماضي ومستقبل » ، « جيش من الشوق مستبسل » ، وأنه « فاعل وفعل ومستفعل » ، كما عرفنا : أن البنفسج شك وحق وجبل المعرفة ؛ وهو حب وشيمة قيمة وحضور متوج ؛ وهو منتشر في دم الكون ونار الصحاري ونور الحيام ، وبسمة لا اتسام ؛ وأنه إليه يُتَمَنَّى ، ويستطيع النفاذ إلى أي حدس يحمل حل كل نفس . وليس إلا البنفسج يمكنه الغوص خلف المعان ؛ لأنه برهان نفى ، وعنوان وهمي ، وإعلان رأي ، وتأسيس منهج ، ثم إنه قاتل وقتيل ، وفي ملكوته تتوازي المثات الفئات وقد تهبط الطبقات وترقى ويقاتل بعضها بعضاً لتبقى ، وأنه شك يقين محك ومبتدأ وختام ومسك . ولحسن الحظ فإن استخدام المصطلح الفلسفي هنا ، جاء في العناوين الفرعية للقصيدة ، وليس مما يدخل في قلب القصيدة ، وليس مفتحاً على نسجها ، كما ربما كان كذلك في مواقع من قصيدة نجلاء .

* * *

أريد فقط أن أقعد مقارنة سريعة بين هذا « الكمال » التقي المنفعل الموزون في ثنائية القصيدة البنفسجية وميتافيزيقا البنفسج (والبنفسجيات كلها بعامية) ، من ناحية ، والتدفق والموران والغرام الفنى - على ما قد يبدو على طوفانه من شوائب - في قصائد نجلاء .

ولا أخفى على القاري ، أنه على مهابتي للكمال وإجلالي له ، فلما أصغر بإيثاري وحيي للكثافة المحتشدة . هل أقول ، مرة أخرى ، إن « الكمال » أو مقاربتة تصدّن ، لأن النقص (مسادام في معنى الكمال) هو الإنسان ؟ وكان في « الكمال » أو مقاربتة نوعاً من التجرد والصرامة ، أحب إلى منها شروخ القلب والروح والجسد ، أو - على الأصح - جروحها . لكن ذلك - في نهاية الأمر - اختيار ؛ وما من شك في أن اكتمال التقنية هو مسوخ أساسي للفن ، غير أنه - أعود فأقول - وكأنما يُغلقه ويحكم رتاجه ويقضى فيه القضاء الأخير . لم لا يترك لي ثغرة من قصور هي مرآة قصوري الإنسان ، الذي مهما عرفته فإنني لا أسلم به ولا أسلم له أبداً ؟ أي أني - بعبارة أوضح - أوتر قصائد نجلاء ، مرة أخرى ، على غيرها من أعمال حسن طلب ، لأنها ليست كاملة ، ولأنها على طريق جلجنة الكمال .

يبقى أن في لغة الفلكيين من القصائد كثافة محتشدة ، وأن اللغة - الحاجز - بكثافتها نفسها ، هي اللغة الكشف ، وهو كشف يتجدد ويتسع أفقه ويعمق غوره كل مرة ، في حين تكاد اللغة في قصائد الفسيفساء تكون شفافة ، ليس وراء زجاجها البلاص الصفيح كثير شيء . فإذا كانت قصيدة البنفسج الثنائية تبرجاً ، أو فلنقل تبرجاً وإضاءة وإشراقاً ، فإن قصائد الفسيفساء ليست أكثر من بهرج .

هل أن دورة قصائد البنفسج ليست أحادية الاتجاه ، في نهاية الأمر .

فلنقل إن الفعل يستدعي رد الفعل ، أو إن المد يعقبه جزر ، أو إن البناء الموسيقي يتضمن حركتين متراوحتين من الصعود والهبوط .

أو فلنتذكر بيته الأول من « نجلاء الحلم والحقيقة » : « فاجأني بحبول الغرام انفلقت إلى ساحلين » ، فهذا الشاعر دائماً غريق بين صفتين ، يحلم بالصفة الواحدة .

والضفتان ، هنا ، هما البنفسج وضد البنفسج .

ففي دورة القصائد البنفسجية (سيرة البنفسج) ، نجد « بنفسجة اللوطن » (١٩٨١) ، و « في عروبة البنفسج » (١٩٨٢) ، و « ضد البنفسج » (١٩٨٣) ، و « البنفسج الحسون » (١٩٨٢) ، و « بنفسجة الحتام » (١٩٨٣) ، وهي كلها مما يمكن أن يتنظم في سلك قصائد الغضب على البنفسج ، أو - باختصار - هي قصائد الغضب .

والغضب هنا هو غضب للوطن وعليه ؛ غضب للعروبة وههنا ، غضب للجماعة وعليها ، كما أنه بنفس القدر غضب للذات وعليها . « بنفسجة للوطن » ليست إلا رقية للوطن وعليه أيضاً :

« تشبهين الوطن / حين تزهر في اسميكها وردة من
دمي / وردة سدة / وقصيد رصيد / فلا تندمي /
يا بنفسجتي المبجلة / إن معادنا لم يكن .. بلدة هجدة
عدة / وردة فردة سدة / سجدة مدة / شدة ، حدة /
صهدة رعدة رعدتان / .. الأمان الأمان » .

فإذا كانت الرقية ، كما نعرف ، هي السعي إلى السيطرة على الكون بالكلمات ، إلى تغيير مجرى الأحداث بالالفاظ ، فما هنا ، كما نرى ، استنجاؤها .

فانظر الغضب يتصاعد في « في عروبة البنفسج » قليلاً قليلاً ،

حين يقول الشاعر :

« ولذلك لا يستطيع البنفسج أن يشتمل
ولا أن يستهل
ويكتب دبابه ليحرر سيئة والقدس
يصعد صوب الجليل
البنفسج لا يذم ذلك الشرف الممكن / المستحيل
هل يوسع البنفسج
أن يكون البديل
في زمان التبرخ
والسكوت الدليل ١٩ »

« شبهتكَ بالدول العربية
وعشت : أيتها الدول
في الليل الخالك من أوحى لك
أن تدمي أحوالك ففسد حالك ؟
مالك طيشك طال . . وهرشك مال
وجيشك ليس يقاتل . . بل يقتل
ولغير سويدائك سهلك لا يصل
زمن : كانت أقوالك أقوى لك
أو أهد لك أعمى لك
فليبرأ سب الآتون ويلعنك الأول ،

ثم انظر الغضب كيف يؤوب إلى حزن الفجيعة والفقدان في
« بنفسجة الحتام » :

« لم يبق من دمع سوف ندرقه
باطللاً لا نكاد نعرفه
مشى يد الموت في مرايعه
وأسلمته للسيل يجره
وخلف الدهر فيه آيته
حسبك من دهر ما يغلفه »

وهي فقرة تان تحت عنوان « هُم » .

ثم انظر الغضب كيف يبلغ ذروته في « ضد البنفسج » حتى لينكر
الشاعر على البنفسج كل رواء ، ويخلق عنه كل قيمة ، وينحى عليه
بكل سواة وهورية :

« القلب معتم ، وأنت لا تضيء
والليل ليل توأم
وكل شيء ذاهب وأنت لا تحيى
وسالف الفساد والكساد والموت البطيء
فإليك - وبك عي ،
أبها البنفسج الرديء . »

« زملون زملون يا حاضى الأقرين ، واخشعوا ملها
ملها في حضرة البنفسج اللعين ، ثم اتركوا كى
أواجه الأنة بالآنة ، حتى إن أنت فاكتمل عليكم
أنهى وانضبطت أنان ، فدهون كى أرمز للالم
بقلبي ، وللحزن بسحتي ، وللخراب بذان ، حتى
إن رمزت فاكتملت عليكم رموزي ، وانضبطت
بمرموزان ، فلهرون كى أسقى الحب سراباً ،
والوطن يباباً ، والحضور غياباً . »

ومن الشائق ، حقاً ، أن نجد الشاعر في قمة هذا الغضب
والتجريح للذات لا ينسى أن ينسج أحابله اللغوية ، كأنها هو بسحر
اللغة فقط يريد أن يستنقد شعره ، فيها « من مصيدة الكلام المباشر
التقريرى ، ويكسبه البعد الجمالى (هل هو هنا ، فقط ، بُعد
زخرفى ؟) الضرورى للشعر :

على أن ضد البنفسج تنتهى بفقرة ملتبسة ، كأنها يعيد فيها الشاعر
للبنفسج قيمته الأولية ، حل خفاء ، وكأنها يقول لنا إن هناك ، في
النهاية ، بنفسجتين ، إحداهما خشن ، والأخرى هى الأولى ،
السر ، البهجة ، والحب ، والكون الأصيل .

أما قصائد الزبرجد الثلاث فهي أيضاً من قصائد الغضب . ولم أت
بشيء من عندي ، فهو يسمى إحداهما ، صراحة ، « زبرجدة
الغضب » (المنشورة في العدد الثالث عشر من مجلة « إضاءة ٧٧ » ،
ديسمبر ١٩٨٥) ، وهو غضب عاصف لا يبقى ولا يدور ، ولا مفر
عندئذ من أن يجلجل بكلمات الإدانة القاصمة للظهور ، صريحة
ومباشرة وفجة ، دون تزويق ولا سعى للجمال على أى نحو كان ،
كأنها دقات النذير . هل تغفر للشاعر هنا أنه تحت ضغط الغضب
وقسوة وطأنه قد تخل عن الشعر ؟ بل قد تخل حتى عن سلامة النظر
(الفكرى) إلى الأشياء ، وسوى الأرض هاليها وسافلها ، وجعل
العرب كلهم سواء ، وإن كان في النهاية لم يتخل عن أصل تخايل
بعيد ، فكانه بذلك أعاد الأمور إلى نصابها .

في سياق قصائد الغضب سوف أضع الدورة الرابعة من شعر حسن
طلب ، وهي دورة « النليات » .

ظهرت « في البدء كان النيل » في العدد الثانى من مجلة « إضاءة
٧٧ » ديسمبر ١٩٧٧ ، ثم جاءت « نلية مزدوجة » ، مايو ١٩٨٣ ،
« ونيل السبعينات يتحدث عن نفسه » في العدد الثانى عشر من
« إضاءة ٧٧ » ، فبراير ١٩٨٥ .

« في البدء كان النيل » قصيدة تنتمى ، في حسي ، إلى مرحلة
الكثافة والغرامة ، والتدفق بالصور ، وبجيشان النغم ، واحتشاد المادة
الشعرية . أما المزدوجة والسبعينات فانتماؤهما إلى مرحلة الغضب ،
لكن الشعر هنا لم يتخيل عن الشاعر في نهاية الأمر .

« في البدء كان النيل » قصيدة من فرائد هذا الشاعر ، ومن فرائد
الشعر العربى الحديث كله ، في تقديرى . وهي ليست بالقصيدة التى
يمكن فضها ، وستظل تحتفظ بأسرارها مهما تأولها المتأولون . وهي على
أنها تتخذ أسلوب التجوى بين الشاعر وهاته الجميلات الخميلات
اللائل يوحين إلينا « في وفقتين معاً ، وفي أنشوتين الجماعية ،
بأنهن - هل نحو ما - رامزات إلى جماعة معانى الوطن والأرض
والحقيقة والمرأة ، وأمن تسمية أخرى ، ولكنها أكثر خيمية ، وأكثر
جسدانية ، وأعمق حسية - تسمية أخرى لنجلاد أو للبنفسج ، في

الاحترام كله اختيار هذا الشاعر وإن كنت أسفُّ له . وليس معنى هذا أن الشاعر قد أحجم أيضاً عن الاعتراف من ثَرُ التراث ، وبخاصة التراث العربي ؛ على العكس تماماً ؛ لكنه يحوّل التراث العام إلى تراثه الخاص ؛ فها من سبيل أخرى في هذا السياق . انظر مثلاً قصيدته المحورية « محاولة في تأويل عيني حبيبتي » :

« قاصدٌ سُدَّةٌ هينك ، وأنصت :
مهرجانٌ من تراثيل .. وسجعٌ عربٌ
وجاهيرٌ مملٌ
وحواربونٌ فيهم .. ونبيونٌ يقولون وقومٌ
قاصداً كنت .. وأنظر :
ديبدانٌ وعفقاتٌ وإيوانٌ وبابٌ ملكي
وحصانان ، وحوذبانٌ تركيان بالباب ،
وقوسانٌ وسهمٌ

قاصداً كنت - ومازلت - وألمس :
طيلسانٌ فيه وثمي ، ودمقسٌ موصلٌ
وتصاويرٌ ونقشٌ بابلٌ
صبغٌ في هيئة جندى كجى
وخريمٌ تستجيمٌ

وأيضاً :

« آخذاً كنت .. وأكتب :
سيبانٌ فرعونى ، وفيدٌ يتهاذين
وولدانٌ ينادون : تعالين إلينا
ومواهبٌ هوئى تم ..
وأخرى ستتم
آخذاً كنت - ومازلت - وأرسم :
كهريمانٌ وقواريرٌ وراووقٌ وأضغاث من الدُّفل
وماء كهريمانى ، وسيقانٌ يمانيان ظلاً لم يُسلأ
وهناقيذٌ ضياءٌ تترامى ..
خلف فيهم »

فهذه ليست ألفاظاً ترص ، بل هى قيم نحيا .

لم يبق لى إلا أن أشير إلى ثنائية « مواقف أبى على » ، وهى ثنائية لا انفصال لأحد جزئيهما عن الآخر ، فى ظنى . وفى ظنى أن لها ، بالضرورة ، بقية .

وليست صيغة المواقف - هنا - بمهمة جداً ؛ فهى صيغة قد لجأ إليها كثيرون من الشعراء المحدثين ، متأثرين - كما هو معروف - بمواقف النُفَرى ومخاطباته التى كانت لها فعالية أساسية فى الشعر الحدائى المصرى . إنما المهم طبعاً هو توظيفها . والحوار الذى يدور بين كائن علوى وكائن يصبو إلى أن يكون علوياً ، (ومن ثم يتحقق له على الفور جانب من العلوية) يأتى فى سياقه الصحيح .

غير أننا هنا نشهدُ حقاً ختام دراما البنفسج ، بعد أن شهدنا تطورها بين المد والجزر . ونحن هنا بإزاء تسمية جديدة للعنصر نفسه الذى عرفناه باسم نجلاء ، أو خيلات النيل ، أو البنفسج ، نجده هنا

معجم هذا الشاعر . أما النيل فهو يوحى إلينا بأنه العنصر الذكورى أو الأُنثوم الذكورى من هذا الجوهر نفسه ، جوهر الأرض الوطن الحقيقى الذكر ، كما أن الشاعر يتوحد بهذا النيل الغنى العريق الذى له حضور أسطورة قائمة لا يحول نفاذها ، ولا يشحب حضورها - يتوحد به على الأقل فى جانب منه .

« النيل أقنوم الأزل

فى البدء كان وفى الختام يكون

إن النيل نيل خالئس كدمى

حقيقى كأحلام الصبايا ، أوحى كالمشيقة .

وهو حدٌ دمس العنيم - دمس الحميم المختزل .

أما النجوى بين شقى هذا الجهر الواحد (فمازلنا نعرف أن كون الشاعر إنما هو دائساً شيقان ، ويمان ، وشطآن ، وهكذا بلا نهاية لثنائته) - النجوى بين هذين الشقين تدور ، بموسيقاها البالغة غاية الرُهف ، تحت ضغط المحنة مع ذلك ؛ تحت ضغط السؤال المستمر ؛ تحت ضغط حزنٍ شفافٍ ضاربٍ فى شفاف الشعر بما يكاد يُشغى على اليأس وإن كان لا يبلغه .

موسيقى هذه القصيدة كاملة ، فى تنوع إيقاعها وضبطه فى الوقت نفسه ؛ فى اتساقها المذهل مع ما تقوله ، فى عراقتها وحدائتها معا .

وليس الحديث عن معجم حسن طلب مما تستدعيه هذه القصيدة أكثر من غيرها عنده ؛ فلهذا المعجم - على مستوى اللغة فحسب - خصائص متميزة معروفة . هذا الشاعر لا يتردد - ومعه كل الحق ، وأنا معه - فى ابتعاث ما قد يُسمى أحياناً بالمهجور أو الخوشى ، من أغوار أزمان العربية السحيقة . وهو يزأج - فى توفيق عظيم (فى معظم الأحيان) - بين هذا المهجور والمستحدث . وإذا نحن نعرف - كما كنا قد أنسينا - أن فى هذه العربية من النقى والعناقات الحاشدة مالا نكاد نعرف كيف لمس حوافه ، دعك من أن نفخر شحاته . فسوف ندرك معنى حسن طلب الخطر ، المغامر فى هذه الطريق الشائكة ؛ فمن الذى يجرؤ الآن على ابتعاث كلمات مثل الداماء أو الفرند أو اللأواء أو صهباء قرقف ، أو يعافير أو قَرَم ، أو النُجار ، وهكذا وهكذا ؟ ولكنى مع حسن طلب حتى النهاية ؛ معه حتى لو جاء لنا بيت قديم ينتهى بـ « الشعشعانات الهراجيب » ! معه فى أنه أثبت نهائياً أنه ليس عند الشاعر من لفظ مهجور ، وأنه بقوة الفن ما أجل أن يكون لعازر هناك على تمام الأبهة أن يقوم حياً ، متدفقاً بالحياة ، من بين الأموات ، بمجرد أن تلمسه يد الفن الإعجازية .

وبالمناسبة ، فهذا شاعر - مهما كان من غنى معجمه الشعرى وكثافته - حريص على أن يُضيق من رقة هذا المعجم ، لكنى يعمقه ، لا أن يوسعه حتى لا يهيمه ، بمعنى أننا لا نكاد نقع ، بل نحن لا نقع حقاً ، على أية إشارة إلى الرصيد الذى طالما ابتذل حتى انتهك انتهاكاً ، من الأساطير اليونانية أو الفرعونية أو العربية ، فلا سيزيف هناك ولا حوريس ولا عنترة ، ولا شيء من هذا القبيل كله . قد يكون فى هذا الاختيار إقفار ، لا أدري ، لكنى أؤثر هذا الزهد ، أياً كان ، على استخدام مُثَلِّة حائلة أصبحت لا رصيد لها من فرط تداولها . لا أعنى بالطبع أن المتخ من ينابيع الأساطير الذى لا يتفد قد عاد لا جدوى فيه ، بل قد أعنى العكس ، تماماً ، ولكنى أحترم

أما الشطر الثاني من المواقف ، « موقف : يرقى » المنشورة في « الدوحة » ديسمبر ١٩٨٣ ، فهو واضح في غنى عن أي تأويل ، أريد فقط أن أشير إلى احتمال قيام في ذهني على الفور وأنا أقرأ هذه القصيدة ، عندما يفرض السوسن على الشاعر ، في رحلته التي تشبه رحلة أبي العلاء ودانقي ، بل رحلة المعراج ، ألا ينطق حرفاً ، ويعصيه الشاعر ، برغمه ، مرة ومرتين وثلاثاً ، وينجوع مع ذلك من مصير أورفيوس الشقي . بل يخلص إلى منطقة مضيئة بسطوح التنازل والاستبشار ، ويخلص إلى حكمة مأثورة تذكرنا بتراث الشعر العربي العريق ، مهما كانت في صيغتها محدثة وبريئة .

تنبهت ، وأنا أكتب هذه الجملة الأخيرة ، أن هذا هو في النهاية سر إشكال حسن طلب ، وسر إبداعه .

إن سره ، بكلمة واحدة ، إذا أمكن ، هو حداثة التراث . كيف يمكن أن يصبح التراث ، بعد تمثله تماماً ، قيمة حيّة ، وليس محاكاة ، ولا سيراً في دروب مطروقة ، بل ضرباً في مناطق جديدة من الوعي والحساسية . وليس التراث هنا هو مجرد ذخيرة اللغة ، ولا دهشة الخبرة الصوفية المعيشة المتجددة لأنها أبداً جديدة لا تخلق ، هو ذلك ، وغيره . كما أنه بصراً بإنجازات المقامات واللزوميات ، ولكنه - عدا ذلك كله - استلهم أساسي - يكاد يكون حسياً - لروح تراث هذه الثقافة كلها ، مستوعبة ومقطرة ومشرّبة في الثقافة المعاصرة . ومن هنا تأتي حداثتها الأصلية ، لأنها غير منبئة ، والمبدعة ، لأنها ليست محاكاة من السطح . هي أيضاً استلهام الغائب للشاهد . على أن روح التراث ليست ولا يمكن أن تكون غائبة ، وهي « استعصامة الذاهب بالعائد » ، حيث لا ذهاب ولا عودة ، حقاً ، بل سر من أسرار هذا الشعر المتجدد الجميل .

باسم السوسن « فهل ذلك حتى يُنقِيه الشاعر ويُخلصه ويظهره من الأوشاب التي عقلت ، ولن تمحي ، باسم البنفسج ؟

أظن أن الشطر الأول من ثنائية المواقف هو موقف صسوقي مرة أخرى ، لعل جوهره هو تجاوز العرضي الزائل إلى مطلق الحقيقة الكونية ، وأن الشطر الثاني هو الموقف نفسه ولكن المطلق فيه هو الحق الخلقى المرتبط بهم الوطن ، الأمانة الكاملة بإزاء محبة الوطن . وما من شك عندي في أن كل شطرٍ منهما يكمل الشطر الآخر ويرفده ويثريه .

ونحن قد عرفنا مفردة الشذى من قبل ، في دورة البنفسج ، وأولناها بأنها التجاوز والتعالى عن الفاني التبرج إلى القائم المائل ، إلى الجوهر الباقي . ويأتى « موقف الشذى » . (نشرت في « الدوحة » مارس ١٩٨٣) ، مصداقاً لهذا التأويل . انظر إلى هذا المقطع :

« وقال لي :

قف تتلق حكمة الشذى

وقال آية

فانطلقت سبعة أحباب شباب

وانسدلت من دهم سبعة أحباب عجاب

وحببتا جزت إليهم الحب

عدت ولم أجد سوى سبعة أثواب

وقلب مذاب

فمزج الأثواب والقلب المذاب ، قال لي :

العشق هكذا ،

وليس غريباً في النهاية أن ينتهي هذا الموقف بحكمة الخبرة وجماع التجربة ، فهذا الشاعر من عقائده الثابتة أن الهوى المباشر ، والحدس المعرف ، أعمق وأصدق وأحق من اللقائنة العقلية المتدبرة ، على الرغم من عقلانية الصياغات عنده ، وقلة انصياعه لجماع الهوى وعرامة العشق البدائي .

الرؤى المقنعة : نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي

تأليف : كمال أبو ديب

كتابخانه مركز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

عرض : حسن البنا عز الدين

إلى أنه ، في هذا الصدد ، لم يتح له الاطلاع على أعمال بعض النقاد في أثناء القيام بأبحاثه عن الشعر الجاهلي (ص ٩) . وهو يترك في المقدمة (ص ٧) لغيره من الباحثين مهمة القيام ببيان الاختلاف بين عمله وعمل ليفي - شتراوس وإعطاء عمله حقه من المبادرة والريادة . ومع ذلك فهو يأمل (ص ٨) أن يستطيع ، في المستقبل إنجاز كتاب مستقل يتناول المناهج الجديدة في دراسة الشعر الجاهلي . . . يضم دراسات لعدد من المحاولات المتميزة التي تتناول جوانب فردية محددة منه من منظورات نقدية جديدة . إن هذه الجملة الأخيرة للمؤلف تكشف - على مدى صفحات كتابه الضخم - عن لا شيء سوى إخفاء عدم اطلاعه على الدراسات السابقة والمعاصرة في مجال الشعر الجاهلي ، أو إخفاء عدم رضائه عنها لأنها مختلفة عن دراسته .

تصعب مهمة القيام بعرض هذا الكتاب لعدة أسباب : أولاً ، لضخامته (حيث تجاوز السبعائة صفحة) وثانياً ، لزعم صاحبه في السطر الأول من المقدمة أن بحثه « يتنامى » . . . في سياق مغاير جذريا للسياق الذي تمت فيه دراسات الشعر الجاهلي حتى الآن . . . إلخ » . وثالثاً ، لأن كاتب هذه السطور (وهو متخصص في دراسة الشعر الجاهلي كذلك) لا يكاد يوافق على كثير من النتائج والأحكام والملاحظات التي طرحها المؤلف على صفحات كتابه الضخم .

وسوف أحاول في الصفحات القليلة التالية أن أعرض النقاط الأساسية التي أقام عليها المؤلف عمله . ولكن هذا العرض لا يسعى إلى تلخيص الكتاب أو نتائجه بقدر ما سوف يركز على الكشف عن تلك المسائل المختلف عليها بين المؤلف . ولعلني أوفق إلى نقل وجهة النظر هذه بصورة علمية كافية لأن توضح ما في الكتاب من مظاهر الاستفزاز العلمي ، دون أن تطيح بقيمة العمل وقابليته للتنامي في أي سياق .

١ - أما الملاحظات العامة على هذا الكتاب فتتلخص في أن الكاتب لا يكاد يعترف بدارسين قبله للشعر الجاهلي سواء من العرب أو المستشرقين . بل إن هذا الزعم بفرادة العمل يصل إلى الجوانب النظرية كذلك حيث يؤكد المؤلف على سبقه للمنظرين في النقد الفرنسي البنيوي في مجال تحليل الشعر . وهو في أحيان أخرى ، يشير

• كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة : نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي
البنية والرؤيا . الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة دراسات أدبية) القاهرة
١٩٨٧ .

١ - ١ - ولأعط مثالا أو مثالين هنا . يقيم أبو ديب تقسيمه للأحاط القصيدة الجاهلية على فكرة أن هذه القصيدة تشكل في مظهرين أساسيين : الأول ، نمط متعدد الأبعاد ، ونمط ذو بعد واحد على أساس من كيفية استخدام الزمن . ويشير بعض الباحثين المعاصرين إلى أن هذه التفرقة تُذكر بتفرقة المستشرق الألماني إرش بروينلش (١٨٩٢ - ١٩٤٥) - وهو أحد أوائل الباحثين الذين حللوا القصائد في الشعر العربي القديم تحليلاً أدبياً - تذكر بتفرقة بين « بنية ذات بعدين » و « بنية ذات منظور » (واحد)^(١) . ولكن أبا ديب يكاد يتجاهل أية جهود سابقة عليه في تحليل الشعر الجاهلي ، في حين يقتضي المنهج العلمي في البحث مراجعة الدراسات السابقة والمعاصرة وبخاصة تلك المتشابهة مع المنهج المطروح من قبل المؤلف .

٢ - ١ - والمثال الثاني هنا هو إشارة الكاتب إلى الحاجة إلى دراسة تاريخية لتطور بروز وحدة المديح في الشعر الجاهلي وذلك لإمكان إعطاء فرضيته عن هذه الوحدة في بحثه صيغة متماسكة (ص ٥٠٦ - ٥٠٧) وفي الهوامش يشير إلى دراسة واحدة تستحق الذكر (وهي في

على تأكيد عدم أهميتها وعدم شيوعها على نحو ما هو متصور عند الباحثين الآخرين (الذين لم يسمهم بالمرّة). كذلك فإن فكرته عن الرثاء والهجاء وعلاقتها بالاطلال تظل في حاجة إلى شيء من محاولة التبصر والرؤية للعلاقات الممكنة بينهما من جهة، وبينها وبين التقاليد الأخرى مثل «الطيف والحيال» و«الشيب والشباب» و«الظعن والخليط»، وذكر المرأة دون أي من هذه الموضوعات الأساسية في بداية القصيدة ذات البعدين متعددة الشرائح على حد تعبير المؤلف من جهة أخرى. إنه يصير - بناء على إحصاءات أجراها - على أن الأطلال ليست موضوعاً شائعاً في الشعر الجاهلي (برغم أنها تمثل في رأيه بداية القصيدة المثلثة للرؤى الثقافية المركزية). وهو - في هذا الصدد - يفصل الأطلال عن بقية الموضوعات المشار إليها بالرغم من باعترافه بأن هذه الموضوعات التقليدية هي محل للوظيفة نفسها التي للأطلال، أي وظيفة الزمن التدميرية (انظر ص ٢٥ و ٣٧٣ و ٤٧٤، ص ٤٠٣ و ٤٠٧ و ٤٢٢ و ٤٨٩ و ٥٦٧ وأخيراً ص ٦٧٠-٦٧٨) إنه هنا يكشف عن نوع من الهوى؛ إذ لا يدرك حقيقة بسيطة مؤداها أن القصيدة الجاهلية قد لا تبدأ بالأطلال أو توردها على الإطلاق، ولكنها قد تبدأ بالظعن أو الطيف أو الشيب أو المرأة، وتحمل البنية نفسها التي للقصيدة الأطلال أو النمط نفسه (متعدد الأبعاد - متعدد الشرائح). وأبو ديب لا يبدو أنه يدخل مثل هذه القصائد في إحصاءاته التي ساقها ليدلل على ضالة القصائد التي تبدأ بالأطلال في مواجهة قصائد البطولة (ذات التيار الواحد غالباً) أو قصائد الصعاليك (ذات التيار ذي البعد الواحد، والشرائح المتعددة أحياناً). إن الوصول إلى أية أحكام نهائية أو بناء أية استنتاجات بناء على مثل هذه الإحصاءات في الشعر الجاهلي لأمر مخوف بالمخاطر: أولاً؛ لأن ثمة شعراً جاهلياً كثيراً ما يزال مخطوطاً (انظر مثلاً يحيى الجبورى، قصائد جاهلية نادرة، مؤسسة الرسالة بيروت ط ١، ١٩٨٢، ص ١٥، حيث يشير إلى سبعة وخمسين شاهراً لهم ٢١٩ قصيدة ومقطوعة، تبلغ عدد أبياتها (٧٢٦٤) منهم المعروف المشهور وغيرهم في جزء واحد من «متنّى الطلب» الجزء الأول. وانظر الكتاب نفسه)؛ وثانياً لأن الثقافة المركزية يفترض فيها أنها ثقافة سائدة، وبالتالي فإنه يفترض كذلك أن يكون الشعر المعبر عنها والداهي إليها أكثر كميّاً من الشعر الذي ينتمى للثقافة المضادة. فلماذا أتمم الدكتور أبو ديب نفسه في الإصرار على بناء أحكامه على مثل هذه الإحصاءات الناقصة سواء على مستوى المادة الموجودة بالفعل أو على مستوى الفكرة التي ينطلق منها المؤلف نفسه في تفسير هذه المادة وتوجيهها؟ وأخيراً فإن دراسة قصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي (من منطلق بنوي كذلك) تكشف عن أهمية هذه القصيدة في تشكيل وعي الشعراء في العصر الجاهلي بالعبور الحضاري الذي كان مجتمعهم يصده من ناحية، كما تكشف، من ناحية أخرى عن علاقة قصيدة الأطلال بالرثاء؛ وهو أمر أنكره أبو ديب بإلحاح غريب على مدى بحثه الطويل^(٣).

٤ - مفاجئنا المؤلف من حين إلى آخر - على صفحات كتابه - بطرح قضايا عامة قد تغلب موازين الدراسة للشعر الجاهلي، ولكنه يطرح هذه القضايا العامة من داخل ملاحظات جزئية تراءت له بشكل مفاجئ - على ما يبدو - في أثناء بحثه في الشعر الجاهلي. ولقد لاحظ بعض الباحثين المصريين امتداد هذه الظاهرة السلبية إلى أبحاث بنوية في الشعر العربي القديم تأثراً بالدكتور أبي ديب على وجه الخصوص.

الحقيقة دراسة رديئة (١)، ثم يشير في هامش تال إلى دراسة تاريخية للمرحلة السابقة للإسلام (ص ٧٠٢) متجاهلاً دراسة جيدة متصلة بهذه النقطة لريناتا ياكوبي عن «الجزء الخاص بالناقة في قصيدة المدح» (١٩٨٢) (انظر عرض كاتب هذه السطور لهذه الدراسة في فصول، مجلة النقد الأدبي مجلد ٤ العدد الثاني (١٩٨٤) (ص ٢٩٨ - ٣٠٠) ولعل تحليل قصيدة للنايفة «مدح» فيها النعمان يكشف عن تداخل وحذف الفخر والمديح في النص الجاهلي الواحد تداخلاً معقداً ينبئ عن الكشف عنه قبل تقرير التوازي بين الوجدتين وتبلور كل منهما في سياق تاريخي واجتماعي متميز، على نحو ما يذهب إليه المؤلف^(٢).

٢ - والملاحظة التالية تتصل بالقضية الأساسية في هذا الكتاب. يصرح المؤلف أن هذه القضية «هي بنية القصيدة» (ص ٥٠) والمؤلف ينتهي في كتابه إلى إنكار أي بنية ثابتة للقصيدة الجاهلية ويصف الحديث عن مثل هذه البنية بأنه «عبث يفتر إلى أدنى شروط العلمية والمعرفة الشمولية» (ص ٥٤٩)، على حين أن البنية المنفية هنا تشير إلى تحديد ابن قتيبة في نصه المشهور لطريقة الشاعر [الجاهلي افتراضاً] في تشكيل قصيدته على المستوى الرأسى. كذلك تشير إلى تسليم بعض الباحثين المعاصرين بكلام ابن قتيبة في هذا الصدد. وسوف نتناول تفسير أبي ديب لنص ابن قتيبة في موضع تال في هذه المراجعة. ولكننا نريد هنا أن نلفت النظر إلى أن أبا ديب قد وقع في مأزق إزاء إيمانه بوجود بنية للقصيدة جعلها القضية الأساسية في كتابه من جهة، وإزاء الكشف عن بنية متعددة للقصيدة الجاهلية، من جهة أخرى. فهو يبدأ كتابه في إعطاء النمط ذي البعدين من القصيدة الجاهلية أهمية خاصة لأنه كائن على مستوى الوجود على شفا السيف التي عاناها الإنسان الجاهلي (ص ٤٨)، ويعتبر الرؤى التي تمثلها القصائد ذات البعدين في نمطها رؤى مركزية. ويتطور بحثه إلى إعطاء أهمية أكبر إلى القصائد ذات البعد الواحد (التي يفرض أن الزمن لا يلعب دوراً مهماً فيها). إن تجربة الانتهاء للقبيلة في إطار تصور مركزي ووجودي داخل بنية طوقسية لا مهمة بقدر ما تتمه تجربة الخروج على هذه الرؤى المركزية من خلال رؤى الثقافة المضادة في شعر الصعاليك وشعر البطولة (كما عند حامر بن الطفيل). إن المؤلف يتقلب ضد القصيدة الجاهلية التي تنبع من «الرؤى المركزية» انقلاباً مثيراً للدهشة والتساؤل ويجعلنا طوال الوقت نشعر كأن ثمة ثاراً بينه وبين المؤسسة الأدبية في الحكومات الجاهلية (على افتراض وجود مثل هذه المؤسسة ومثل هذه الحكومات) ممثلاً في قصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي. إن فكرته الأساسية هنا حول بنية القصيدة (داخل الرؤى المركزية نفسها) تتعرض للحرج عندما يتحدث عن تجربة البطولة عند عترة ضمن الثقافة المركزية (ص ٢٨٤). إن عترة يفترض فيه - حسب نظرية أبي ديب - أن تكون قصيدته مثلاً جيداً لإبراز هشاشة القيم الاجتماعية الظاهرة، ولكن أبا ديب يقول إن النص لا يفصح عن ذلك بجلاء، ولا يغفر لعترة أنه منح المأساة الفردية بعداً جامعاً جديداً (في نهاية القصيدة المعلقة) ووضعها في إطار الصراعات القبلية. (ص ٢٨٥).

٣ - ويتصل بالنقطة السابقة فكرة المؤلف عن تقاليد الشعر الجاهلي التي يبني عليها تصوراتها لمنهج جديد في دراسة هذا الشعر. إن فكرته عن الأطلال فكرة مشوشة على الرغم من حرصه طوال الوقت

الاتجاه العكسي لحركة الآخر . ولكن كلا منهما يطلب ما عند الآخر وإن اختلفت نقطة الانطلاق في الحالين . ولذا تنتفى المطابقة التي يثيرها المؤلف بين الموقفين انتفاء ثقافيا وتاريخيا واجتماعيا وفنيا (انظر المدخل النظري لسمل المشار إليه سابقا ، ص ١) .

٤ - ١ هنا يبدو طموح الدكتور أبي ديب أضخم من قدراته الفعلية في عمله طوال الوقت . وهنا يشعر هو نفسه بهذه الشائبة الضدية في صدد كلامه عن أهم قضيتين في الشعر الجاهل على الإطلاق : الأطلال والناقة . ففي حديثه عن الصورة الشعرية يقف طويلا عند صورة الأطلال ولكن تفاصيل الصورة تبدو له ملتبسة في أحيان (ص ٦٤٦ - ٦٤٧) وهو يحصر في معالجتها في حيز ضيق يقتصر على الصورة نفسها وما فيها من طبيعة ضدية . وهو ينتهي أو يتخلص من الصورة (ص ٦٥٨) بإحساسه بوجوب اكتناء هذه الطبيعة الضدية في وجودها البشري ، أي بوصفها مكونا من مكونات النص بأكمله ، من جهة ، ثم في علاقتها بالرؤيا الأساسية التي ينبع منها النص وبالرؤى التي ينبع منها الشعر الجاهل كله من جهة أخرى . وهذا ما لم يفعله المؤلف مقرا « أن هذا مستوى من العمل يحتاج إلى مجال آخر لإنجازه ، ولذلك أفضل أن أؤجله إلى المرحلة الثانية من هذا البحث » . إن كلام المؤلف - مرة أخرى - عن مسألة صورة الأطلال كما في الشعر الجاهل وإصراره على ذلك إصرارا غريبا يتناقض ضديا كذلك مع هذا الإحساس بالعجز أمام الصورة وتفسير بعض مفرداتها الأساسية في سياق النص كله . ولا شك أنه مما يحمد للدكتور أبي ديب وعده بأنه سيقصص « هذه النقطة في المستقبل بقدر كبير من العناية » ، وسوف تعود إلى هذه الملاحظة مرة أخرى بعد قليل .

٤ - ٢ أما الناقة فإن المؤلف في نهاية حديثه عن قصيدة المدح (ص ٥١٦) يلاحظ أن حركة الاندفاع إلى الصحراء تستحق - في جانب منها - دراسة متعمقة . وهو يكتفى بالإشارة إلى هذه النقطة دون تتبع دقيق لأنه - على حد تعبيره - « ببساطة عاجز عن تحديد دلالاتها ضمن البنية الكلية للنص الشعري » . وبجمل الملاحظة أن « الاندفاع إلى الصحراء يتم دائما في عزلة عن الإنسان » ، وفي صحبة الحيوان (الناقة) ذات الطبيعة الملتبسة في صفاتها الأثرية والذكرية . ويشير المؤلف إلى أن « هذه الطبيعة الملتبسة ، المزوجة للناقة » ظاهرة تستحق التقصي . . . في السياق الذي تتم فيه . لكنها ، في هذه المرحلة من نمو البحث ، تغفل شديدة الإيهام بالنسبة لهذا الباحث على الأقل » . يقصد نفسه

إن الناقة ملمح جوهري في القصيدة الجاهلية (وليست في قصيدة المدح فحسب) . وكان على الباحث أن يركز على فحص هذا الملمح بمثل ما كان عليه أن يركز على فحص صورة الأطلال في السياق الذي تتم فيه كذلك . بدلا من ذلك ، راح الباحث يفسر حركة الاندفاع إلى الصحراء بوصفها فعلا جنسيا فرويديا في قصائد الشعر الجاهل متابعا في ذلك ليقى - شرأوس في تفسير أسطورة أوديب تفسيراً فرويديا كذلك . (انظر ص ٣٩٧) بل إن الحصان ينسر كذلك على النحو نفسه (انظر ص ٤٦٩) . إن اهتمام المؤلف بالتفسير الخاص الذي يطرحه للقصيدة الجاهلية جملة لا يستطيع أن يتم بمسائل جوهريّة في

ولنعطي مثالا هنا من كلام المؤلف (ص ٣٢٦) عن غياب زمن الطفولة من الشعر الجاهل . وعلى الرغم من أن المؤلف يرى أن « هذه الظاهرة من التعقيد بحيث إنني لن أخامر بمحاولة تقديم تفسير لها » ، فإنه يستدرك بقوله إنها ، « دون شك » ، تستحق الاكتناء والبحث . وقد تتوقف على فهمها أبعاد أساسية من فهمنا للشعر الجاهل . وبخطورة هذه الملاحظة تأتي من أن المؤلف قد وضعها في مقابل استخدام فكرة الزمن في الشعر الحديث (شعر سان جون بيرس مثلا) وفي الرواية الحديثة (مارسيل بروست على التحديد) « حيث تحتل الطفولة حيزا بارزا من تجسيد هاجس الرمنية » . بعد حوالي ثلاثمائة صفحة يعود المؤلف إلى الملاحظة نفسها (ص ٦١٢) ولكنه - في سياق كلامه هنا عن الزمن في القصيدة كذلك - يؤكد على أهمية المقارنة التي أجراها في مقالة له بين النص الجاهل بوصفه « بحثا عن الزمن الضائع » ورحلة في الذاكرة تمثل ابتعاثا لقوى الحيوية المضادة للحظة الحاضرة وبين عمل روائي كبير كمارسيل بروست الذي كتب روايته « البحث عن الزمن الضائع » متحورة حول المحور ذاته تماما (التأكيد من عندي) .

فأنت ترى أن المؤلف قابل أولا بين الكتابة الحديثة (شعر ونثر) والشعر الجاهل من حيث عدم بروز زمن الطفولة في الشعر الجاهل ، ثم ثانيا - في صدد دفاعه عن استخدام الزمن في النصوص القديمة بشكل عام ، وأنها سابقة للنص الحديث في هذا الصدد وبخاصة فيما يتصل باستخدام الزمن في الرواية الحديثة . وعلى الرغم من التناقض في استخدام المعلومة نفسها في سياق واحد تقريبا ، فإن المؤلف يبنى على ملاحظته في الموضوعين النتيجة نفسها وهي أنها « ينبغي أن تغير كثيرا من تصوراتنا النقدية » وأن تفرض علينا إعادة النظر في العديد مما نعتبره بديها منها » (والهامش هنا يجيل إلى دراسة لجيرار جينيت للزمن في الرواية ١٩) ص ٧٠٥ . والمؤلف يعود إلى التأكيد على هذه النقطة مرة أخرى في كتابه (ص ٦٤١ - ٦٤٢) ولكن باختلاف بسيط هو أنه يمتد بنتيجة ملاحظته إلى أن الربط بين زمن النص الطلل وبين الكتابة الروائية الحديثة بشكل خاص في مرحلة تاريخية معينة ينبغي أن يؤدي - بوصفه اكتشافا من المؤلف ، على حد تعبيره ، « إلى إعادة النظر في هذه المقولة وفي معرفتنا بتاريخ الأدب من جهة ، وبالرواية الحديثة والتراث الإنسان القديم من جهة أخرى . . . لا على تصوراتنا للنص الجاهل فقط بل للنص الأدبي بشكل عام » .

كيف يمكن أن تتسق هذه الأهمية المعطاة لزمن النص الجاهل الطلل في هذه المواضع مع الثروة على هذا النص وتقليص حجمه وأهميته - حتى بوصفه مركزا للرؤيا الثقافية في الشعر الجاهل لحساب نصوص الثقافة المضادة في شعر الصعاليك - من قبل المؤلف ١٩ لعل هذه النقطة تتضح بعد قليل عند الكشف عن مزيد من التناقضات في عمل المؤلف . ولكنني أجعل مضطرا مرة أخرى إلى الإشارة إلى بحثي المشار إليه (وهو خطوة أولى تفيد من كل ما سبقها من خطوات) . في هذا العمل كان لابد - انطلاقا من النرض الأساسي الذي قاست عليه الأطروحة - من وضع القصيدة الجاهلية (عملة في النص الطلل) بوصفها قائمة على تقليد شفاهي في مقابل النصوص الحديثة (الشعر بخاصة) بل والنقد الحديث كذلك بوصفها متأملين في ثقافة كتابية . وكانت الأطروحة تذهب إلى أن النص الجاهل الطلل يمضي نحو التمثل الكتابي للمحبة في حين يعان النص المعاصر من التضخم الكتابي للذات - إن صح هذا التعبير . فحركة كل نص تمضي في

٦ - تبقى ثلاث نقاط أساسية في عمل الدكتور أبي ديب تستحق الوقوف عندها ، وذلك لأهميتها القصوى في المنهج المقترح من قبل المؤلف . أما النقطة الأولى فهي علاقة عمل المؤلف بعمل ليقى - شتراوس في تحليل الأسطورة . والثانية هي علاقة هذا العمل بنظرية التقاليد الشفاهية . وأخيراً قيمة تحليل المؤلف الفعلية للنصوص في ضوء المنهج البنوي ، وفي ضوء طبيعة النصوص ذاتها ، وفي ضوء ملاحظات بعض الدارسين المعاصرين لهذه النصوص نفسها .

٦ - ١ فيما يتصل بعلاقة عمل أبي ديب بعمل ليقى - شتراوس . لن أبادر - كما يتوقع أبو ديب من الباحثين الآخرين - ببيان مزية عمله وإضافاته إلى عمل ليقى شتراوس . ذلك أنني أرى أولاً أن أبا ديب صورة متجسدة لليقى - شتراوس لو قرر أن يدرس الشعر الجاهل . كذلك أرى أن ليقى - شتراوس نفسه قد ضلل أبا ديب وجعله يقع في المآخذ نفسها التي أخذها الباحثون المعاصرون لليقى - شتراوس نفسه .

ولنبداً من بعض التفاصيل كأمثلة لما نقول . إن أبا ديب يبدو مسلماً بالطبيعة الطقوسية للقصيدة الجاهلية (وبخاصة ذات البعدين متعددة الشرائح) ولكن هذه البنية الأسطورية للقصيدة والطبيعة الطقوسية لبعض صورها تبدو افتراضاً أكثر منها مثلاً حقيقياً في عمل أبي ديب . وهو في هذا الأمر يبدو ليقى - شتراوسياً أكثر من ليقى - شتراوس نفسه ! وكذلك الأمر فيما يتصل بإفادته من بروب و ترتيب الوظائف في القصيدة (انظر ص ٣٦ - ٣٧ و ص ٥١ و ص ٩٤ و ص ١٠٤ - ١٠٥) . ولعل الملاحظة الإيجابية الوحيدة في هذا الصدد هي أن أبا ديب يشير إلى المكان في قصيدة الصعاليك بوصفه صورة لمطية عليا (ص ٥٧٨ - ٥٧٩) في حين أنه ينفي الطبيعة الطقوسية (الأسطورية) عن قصائد الصعاليك للسبب المذكور منذ قليل . (ص ٥٧٦ - ٥٧٩) . وإشارته إلى الباحثين الآخرين في التفسير الأسطوري للشعر الجاهل تنحصر من ناحية في رغبته في عمل كتاب يتناول فيه المناهج الجديدة في دراسة الشعر الجاهل ومنها المنهج الأسطوري (ص ٧ - ٨) ، كما تنحصر ، من ناحية أخرى ، إلى بعض الإشارات - في استحياء - في الهامش (انظر هامش ٤٦ ص ٦٨٩ - ٨٩٠ عن رمزية وحدة الأطلال ورمزية وحدة الناقة إمكانية) أو بعض الإشارات إلى أعمال غير مؤثرة في الموضوع (انظر هامش ١٥ ص ٦٩٩ و هامش ١ ص ٧٠٧) (٣) .

ولعل الملاحظة الإيجابية المشار إليها هنا تأتي في سياق فهم أبي ديب للأسطورة كما هي مفهومة عند رولان بارت وليس كما عند ليقى - شتراوس (٤) . ولا أشك - بوصفي قارئاً لعمل أبي ديب - أنه كان قادراً على مواجهة كل هذا الجدل النقدي حول البنيوية والإفادته منه في تحليل عمله من شوائب ترسبت فيه بحكم الحماس الذاتي نحو تحقيق شيء فريد في بابيه . ولعله - بوصفه دارساً للشعر - يفعل ذلك في مستقبل عمله . ولا كيف يواجه ما ذكره ألبرت كوك (ص ٤ من مقدمة كتابه) أن فائدة إجراءات ليقى - شتراوس الشائبة هي ، في محصلتها الأخيرة ، مفتصرة على جانب واحد من مجموعة كاملة Corpus من الأسطورة ، جانب يظهر بوصفه أكثر الأشكال تكثيفاً وبروزاً خلال مرحلة واحدة فحسب من الثقافة ، هي مرحلة العصر الحجري الحديث ١٩ (راجع هنا كذلك نقد سوزان استيكينش هذه النقطة في

هذه القصيدة من مثل الأطلال والناقة (٥) . وسوف يتضح تفسيره الخاص في نهاية هذه المراجعة .

• - علينا الآن أن ننظر في فهم المؤلف لمقطع ابن قتيبة المشار إليه من قبل . من الطريف أولاً أن المؤلف يمتدح ابن قتيبة لأنه « على الأقل يمتلك من الموضوعية والتواضع ما يجعله ينسب الرأي المعبر عنه في مقطعه إلى « بعض أهل الأدب » دون أن يدهي أن هذا الرأي يقوم على تحليل لخصائص الشعر الجاهل كله » (ص ٤٥) . إن الروح السائدة في كتاب أبي ديب لا تملك - للأسف - مثل هذا القدر من التواضع ، وبخاصة فيما يتصل بنسبة الرأي المعبر عنه في كثير من الأمور إلى نفسه ، حتى ولو كان هذا الرأي قيل من قبل المؤلف واطلع عليه المؤلف (ولكن بالطبع بعد أن وصل إليه وحده) . إن الإطلاع على آراء الآخرين القدماء والمحدثين في الموضوع مسألة جوهرية لمن يتصدى إلى الريادة وتأسيس المناهج . أما أن يصل الدكتور أبو ديب إلى مفهوم للاستعارة يتطابق مع مفهوم عبد القاهر الجرجاني لها ولكنه يصل إليه قبل أن يطلع على عبد القاهر ذاكراً ذلك وهو بصدد بحثه للدكتوراه عن الصورة الشعرية عند عبد القاهر (٦) ، فهذا أمر يشير الالتفات ، وبخاصة حينما يتكرر بعد ذلك عند نفس المؤلف في زعمه نحو تأسيس منهج جديد لم يسبقه فيه أحد لا في الشرق ولا في الغرب سواء على مستوى النظرية أو على مستوى التطبيق وحجته في ذلك هي أنه لم يطلع على الأعمال الأخرى في حينها ، بل بعد أن توصل هو إلى آرائه التي ينسبها إليه بقوة .

والمؤلف يعمل من قيمة مقطع ابن قتيبة بوصفه مفسراً للخصائص البنيوية للقصيدة على أسس نفسية وباعتبار ملاحظة ابن قتيبة أيضاً بنيوية ، لأنها تعين بنية القصيدة المفردة لا في عزلة عن ، بل في إطار من ، علاقتها ببنى قصائد أخرى في التراث (ص ٤٦) والمؤلف ، في مقابل هذا التقدير لمقطع ابن قتيبة ، يزرى بالدارسات الحديثة حول الموضوع نفسه ، لأنها ذات طبيعة منطقية ، ولأنها وقعت في خلط واضح بين التصورات الحديثة للوحدة بما فيها الوحدة العضوية عند كولريديج ، وبين التطور والانتقال المنطقيين من موضوع إلى آخر في القصيدة (ص ٤٦) .

وهنا أمران ينبغي مناقشتهما : الأول ، رأى أبي ديب في مقطع ابن قتيبة . والآخر ، هو إشارته إلى المحدثين في هذا الصدد . وقد تعرض كاتب هذه السطور لهاتين النقطتين في مكان آخر ، فليس ثمة داع لإعادة الكلام مرة أخرى هنا وبخاصة لأن أبا ديب يعيد نفسه هنا كذلك من حيث الانفراد بأراء متطرفة (مثل تفسير مقطع ابن قتيبة على أسس نفسية والقول بعدم تعليمية هذا المقطع وهو أمر لا يكاد يوافق عليه أحد من الباحثين المعاصرين عرباً ومشرقين) . كذلك فإن إشارات أبي ديب هنا إلى الباحثين الآخرين فقيرة بالفعل (انظر هامش ٢ و ٣ و ٤ ص ٦٨٣ - ٦٨٤) (٦) . (وانظر كذلك ص ١٠٢ - ١٠٣ حيث يندهش أبو ديب من عدم إدراك الباحثين الذين أتتحت له مراجعة أعمالهم الحقيقية التي مؤداها أن ابن قتيبة يصف بنية قصيدة المديح فقط ، والحقيقة أن المرء يدهش لعدم إدراك أبي ديب أن ثمة باحثين غيره أدركوا هذه الحقيقة قبله ولعله لم ينتع له مراجعة أعمالهم . والحقيقة أن هذا ليس عذراً للمؤلف وليس حجة له بالمثل) .

ما يرفض ، ولكنه أثر تجاوز هؤلاء الباحثين وأهمل جهودهم والتعديلات التي اقترحها بعضهم على النظرية الشفاهية لكي تناسب تطبيقها الشعر الجاهل^(٩) .

٦ - ٣ - ١ وكان طبعاً أن تنعكس كل هذه الملاحظات على عمل الدكتور كمال أبو ديب في الجانب التحليلي للنصوص . ولأعط مثاليين مختصرين : الأول ، من تحليل لمعينة أبو ذؤيب الهذلي بوصفها « بنية متعددة الشرائح ذات التيار وحيد البعد » وقد أعطاها المؤلف عنواناً جديداً هو « رعب اليقين » (ص ٢٠٧ - ١٢٤) . والتحليل يعكس حقاً سليات العمل كله المشار إليها من قبل . وقد أظهر أحد الباحثين المعاصرين هشاشة تحليل أبو ديب للمعينة من خلال تقديم تحليل آخر . يسعى إلى الكشف عن بنية عميقة للنص تتمثل في حس المقاومة داخل صورها التي تدور في إطار من التسليم بحقيقة القدر وحتميته . وقد كان هذا الإطار بمثابة المعنى الثرى والمباشر للمعينة الذي استسلم له أبو ديب ، كما استسلم له دارسون آخرون من قبله للنص نفسه ، على نحو ما يذهب الدكتور محمد بريري صاحب الدراسة المختلفة للمعينة^(١٠) . وقد أظهر الدكتور بريري كيف كان اهتمام الدكتور أبو ديب بالأحداث في المعينة وجعلها أهم عناصر البناء ، وذلك على حساب عنصر اللغة ، مؤدياً إلى نقل مركز ثقل القصيدة من مكانه الطبيعي « أي فكرة المقاومة إلى مكان آخر (يقينية الموت) » وبالتالي اختل البناء على يديه^(١١) .

٦ - ٣ - ٢ والمثال الآخر يأتي من تحليل الدكتور أبو ديب لقصيدة ثعلبة بن عمرو العبدى (ص ٤٨٥ - ٤٨٩) وقد ذكر صورة الطلل الدارس / النص المكتوب في موضع آخر من كتابه (ص ٦٤٧ - ٦٤٩) . ويكرر أبو ديب الفهم نفسه لبنية النص حتى عندما يكون في هذه الحالة منجلباً عن حس واضح للمقاومة من قبل الإنسان للمصير المحتوم « الموت » . إنه ، بدلاً من ذلك ، يتصور في هذه البنية غموضاً (واضح أن مصدر الغموض هو ارتفاع حس المقاومة في نص ثعلبة عما في نص أبو ذؤيب وهذا أمر لا يستقيم مع رؤية أبو ديب للمسألة) . وتأت بعض صور الطلل لتعقد المسألة أكثر لأن تفسيرها في ضوء رؤيته السائدة للشعر الجاهل وبني قصائده التي لا حصر لها يكون أمراً « غامضاً » بدوره .

إن الاهتمام بلغة النص (وهو حقاً ما لم يفعله أبو ديب هنا) جدير بإضاءة النص وتفسير علاقات أجزائه وصوره وليست الرؤية المفترضة (أو المفروضة) . وإنني لمضطر أخيراً إلى الإحالة لعمل المشار إليه (ص ٢٧٦ - ١٨١) حيث أتناول هذه القصيدة (قصيدة ثعلبة بن عمرو) بوصفها مثالا جيداً لعلاقة الأطلال بالرواء ، وقارن تحليله بآخر لقصيدة لأوس بن حجر تلتقى ابتداءً مع قصيدة ثعلبة، ولكنها تفرقان بسبب من تغيير في استخدام وحدة الفرس والناقة في كل منهما (ص ١٨٨ - ١٩٣) .

٧ - أما الملاحظة قبل الأخيرة فهي تتعلق بهذا الهاجس الذي ظل ينازع ويناوش الدكتور كمال أبو ديب على طوال صفحات كتابه الضخم . ويتبلور هذا الهاجس في تقرير المؤلف في « إشارة ختامية » « إن اكتشافنا لطبيعة البنى السائدة في الشعر الجاهل يمكن أن يشكل مصدراً أساسياً لفهم البنية الاجتماعية في أبعادها الثقافية ، والاقتصادية (الطبقة بشكل خاص) والسياسية » (ص ٦٦٣) .

تحليل أبو ديب لمعلقة ليبي وذلك في مقالته المعنونة بـ « التفسير البيوي للشعر الجاهل » : نقد وانحماهاات جديدة JNES مجلد ٤٢ عدد ٢ (١٩٨٣) . مرة أخرى نرى أبو ديب يبني على التنظيم الثنائي الضدي في تشكيل بنية النص الشعري نتائج عامة من مثل اختفاء الأطلال من بنية قصيدة الهجاء وقصيدة الرثاء (ص ٢٦) وقد أشرنا إلى ذلك من قبل .

٦ - ٢ فيما يتصل بنظرية التقاليد الشفاهية ، يصرح أبو ديب أن هذه النظرية ذات حضور ضمني يكاد يكون ضدياً في البحث الذي يقوم به ، « رغم أن بعض المفاهيم الأساسية فيه (منهج باري ولورد تلعب دورها في بلورة مواقف من قضايا محددة في الشعر الجاهل ، وتبقى الامكانيات التي يتيحها قائمة للإفادة منها في أبحاث مقبلة » (ص ٧) . ولكن أبو ديب يسعى من خلال تحليله لوحدة الأطلال في معلقة ليبي ومعلقة امرئ القيس إلى إلقاء بعض الضوء لا على كل معلقة على حدة فحسب ، ولكن على « بعض القضايا المعقدة كذلك ، مثل العلاقة بين الرؤى الجماعية والفردية ، وبين التراث والموهبة الفردية » . ويوصف ذلك كله تطبيقاً ضرورياً على مشكلات الشفاهية والتأليف بالصيغ في الشعر الجاهل ، (ص ١١٦) مقيماً كل هذا على أساس استخدام الثنائية الضدية في تحليله لوحدة الأطلال في المعلقين . وأبوديب يتأذى - من هذه الجهة - في موضع آخر (ص ٥٦٤) إلى إظهار قصور نظرية التأليف الشفهية عن تفسير الظواهر المتعلقة بتأليف النص الشعري تفسيراً شمولياً . وهو يبني هذا الحكم على أساس غياب الثنائيات اللفظية والضدية ، باستثناء ثنائية الأنا/الآخر (البطل/الخصم) من نص البطولة ، غياباً باهراً .

والحقيقة أن ذكر أبو ديب لنظرية التقاليد الشفاهية هنا يشف عن قصور في فهمه للنظرية نفسها ؛ لأن النظرية تربط بين الجماعية والإنشاء الشعري . ونص البطولة - برغم فرديته - يستخدم « صيغاً » و « موضوعات » يعينها عما يؤكد خلفيته الشفاهية . وهذا هو ما قاله أبو ديب - دون تحديد أو قصد - عندما ذكر توسط هذا النص بين النص المركزي (ذي الثنائية الضدية) والنص الصعلوكي (الذي لا يعدم ثنائية ضدية كذلك) .

وعلى الرغم من أن أباديب يقبل مفاهيم باري ولورد حول الرواية وانتفاء مفهوم النص الأصل قبولاً مبدئياً (انظر ص ٧٠٣ هـ ٤) فهو يكشف عن عدم اهتمام حقيقي بالنظرية عندما تبدو متعارضة مع أفكاره حول زمن السرد في النص الجاهل (انظر ص ٦٤١ - ٦٤٢) وقد أشرنا إلى هذا الموضع من قبل عندما لاحظنا ربط المؤلف بين النص الجاهل والنص الروائي الحديث - انظر كذلك هنا ص ٥٩ وهـ ٢٠ ص ٦٨٧ وهـ ٦٤ وهـ ٢١ من الصفحة نفسها) . إن أباديب يفاجئنا في كل هذه المواضع بإثارة أسئلة وطرح إجابات تكشف عن عدم اهتمام حقيقي بالموضوع . وبما لا شك فيه أنه أذكى من أن يضحي بأسئلة حقيقية من خلال إجابات عنها المهدف منها هو تأكيد أطروحاته التي تبدو لا صلة لها بنظرية التقاليد الشفاهية . لقد كان بإمكانه - وقد نحس لترجمة دراسة لنظرية التأليف الشفهية عند باري ولورد ولدى عدد من الباحثين الذين استخدموها في تحليل الشعر الجاهل (ص ٧ - ٨) - أن يؤصل حواراً بينه وبين هؤلاء الباحثين يخرج منه بنتائج محددة يقبل فيها من النظرية ما يقبل ويرفض

« الماركسي » للتاريخ العربي الإسلامي من هذا المنظور ، منتظرا مجالا أرحب لإعادة طرحها بدرجة أعلى من الدقة والعمق والشمولية : « هل مستقبلا يأتي فيسمح بتطوير مثل هذا التحليل في بحث مستقل » ولا أدري إذا كان أبو ديب يطمح في تطوير أفكار أدونيس في « الثابت والمتحول » إلى مدى أبعد وأكثر حداثة وثورية أم أنه سوف يؤكد أنه بدأ تفكيره واهتمامه بالموضوع في الستينيات أي قبل أن يكتب أدونيس أطروحته المعروفة ! لا أظن أن ثمة عيبا في محاولة أي باحث في تفسير الشعر الجاهل والإسلامي من أي منظور يريته ، ولكن في حدود المنهج العلمي الذي يسمح بقيام جدل مناقض يكون على الأقل « ثنائية ضدية » معه ، ويأخذ منه ويمطيه . كنت أتمنى ألا يكون صوت الدكتور أبو ديب أعلى مما أستطيع أن أصغى إليه ، وإنني لأرجو ألا يكون صوته أخف مما يستطيع الدكتور أبو ديب أن يلتفت إليه .

٨ - الملاحظة بعد الأخيرة هي الأخطاء المطبعية الكثيرة التي تعوق القارئ في كثير من الأحيان عن الاستمرار في القراءة بالإضافة إلى نسيان بعض الأشياء من مثل بيت ناقص من قصيدة للمرقش (ص ٤٣٧) ، وثلاثة نماذج غير موجودة في صفحة (٦٨٠) وعدها المؤلف ، ويبدو أنها سقطت في المطبعة .

ولعله يكون قد اتضح من خلال الملاحظات السابقة سر تنامي هذا الهاجس أو قل إصرار المؤلف على بلورته في هذه الصورة . إن الدكتور كمال أبو ديب يؤكد هذه المسألة بأن يترجم جزءاً من دراسة بورديو P. Bourdieu عن « القوة الرمزية » . ولكن حتى هنا يؤكد المؤلف على سبقه إلى هذه الأفكار للأسباب نفسها المذكورة في حالات سابقة مشابهة غالبا . فالباحث الحقيقي ليس نبأ شيطانياً على نحو ما يصير الدكتور أبو ديب على تصوير نفسه .

وإذا كان بورديو يؤكد على تركيز الماركسية على الوظائف السياسية للأنظمة الرمزية ، وإذا كان ما يقوله بورديو عن هذه الأنظمة يعمل علاقة واضحة بين نمط تأثير البنى في الشعر الجاهل ، فإننا ينبغي ألا نبحث دائما إلا في شعر الصعاليك والحوارج بوصفه النموذج للثورة (الماركسية) التي تقاوم ضغط الأيديولوجية السائدة . هذا ما يقوله المؤلف تقريبا . ولكنه يشعر بأن حاجه أصبح واضحا أكثر مما ينبغي فقال في آخر سطور كتابه : « بيد أن ذلك كله يقودنا بعيدا عن الشعر الجاهل ويدخلنا في مسافات أكثر تشابكا وتعقيدا واحتمالا بالتناقضات » (ص ٦٦٩) وهو يوقف تساؤلاته حول التفسير

الهوامش

(٦) انظر حسن البنا عز الدين ، التحليل البنائي . . . ص ٩٥ - ١٠٦ ، حيث يعرض لمشكلة النسب في النقد العربي القديم والنقد المعاصر .

(٧) من أجل الإلمام بمعظم هذه الدراسات انظر عرض رسالة ماجستير عن « المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهل ، دراسة نقدية » في فصول ، مجلة النقد الأدبي ، مجلد ٦ عدد ٤ (١٩٨٦) ص ٢٢٠ - ٢٢٢ ، وانظر حسن البنا عز الدين ، التحليل البنائي . . . ص ٢٩ - ٣٥ ، حيث يعرض لمدرسة النقد الأسطوري في القرن العشرين ، ويتأدى إلى إبراز بعض المآخذ التي طرحها الباحثون المعاصرون في مواجهة تفسير ليلى - شتراوس في إطار ربط أفكاره بالنقد الأدبي (ص ٣٠ - ٣٤ بخاصة) . وراجع كذلك صفحات ٤٥ - ٤٧ حيث ثمة محاولة لتبين ملامح أعمال المعاصرين الذين عنوانوا بوصف الأسطوري للقصيدة الجاهلية .

(٨) أرى أن المسألة سوف تطول إلى ما لا نهاية ولذا أفضل أن أحيل القارئ الحريص على متابعة الموضوع إلى مراجعة جوناثان كلر J. Culter, The Structuralist Poetics وقد أشار إليه أبو ديب في كتابه ، انظر كلر ص ٤٢ - ٤٣ عن أن طريقة ليلى - شتراوس في تحليل الأسطورة غير مرضية لعدة أسباب يذكرها . وانظر نفسه ص ٤٥ - ٤٧ حيث يقدّم كلر طريقة ليلى - شتراوس بأمثلة من عنده ومن عند ليلى - شتراوس نفسه . وانظر ص ٤٨ - ٤٩ من بيان اختلاف طريقة ليلى - شتراوس عن طريق علم اللغة الذي يقيم ليلى شتراوس نظريته في تحليل الأسطورة بنحوها على نموذج اللغة - الكلام عند دي سوسير . وأخيرا انظر ص ٥١ عن أخذ اقتراحات ليلى - شتراوس الخاصة بقراءة الأسطورة بوصفها فرضيات لعملية سمبوليكية يمكن تأسيسها حذسا في قراءة الأدب . ولعل القارئ يجد متعة في قراءة الفصل الأول من كتاب

(١) انظر فنّ هيلدر ، Beyond the Line, G. J. H. Van Gelder, Classical Arabic Literary Criticism on the Coherence and Unity of the Poem.

Leiden, E. J. Brill 1982, p. 16, footnote no. 67 . بعنوان : Versuch einer literaturgeschichtlichen Betrachtungsweise (١٩٨٦) 201 - 69 . altarabischer Poesien, Den Islam, 24 (1937) وانظر بصفة خاصة هنا صفحة ٢٣٩ وما بعدها .

(٢) انظر حسن البنا مصطفى عز الدين ، التحليل البنائي للقصيدة الجاهلية ، دراسة تطبيقية ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، جامعة عين شمس ١٩٨٦ - ص ٢٠٦ - ٢٠٨ .

(٣) انظر حسن البنا عز الدين ، التحليل البنائي . . . ص ٥٤ - ٦٨ و ٧٠ - ١٢١ و ١٢٢ - ١٢٣ و ١٢٤ - ١٢٥ . وانظر عرضنا لهذه الرسالة في فصول ، مجلة النقد الأدبي ، مجلد ٦ عدد ٤ (١٩٨٦) ص ٢١٧ - ٢١٩ .

(٤) انظر في هذا الصدد مقالة مهمة لهاروسلاف ستيتكهيفيتش عن أسماء الناقة ونوعيتها في الشعر الجاهل Jaroslav Stetkevych "Name and Epithet: The Philology and Semiotics of Animal Nomenclature in Early Arabic Poetry" JNES, 45 No. 2 (1986) pp. 89 - 124. التحليل البنائي . . . ص ١٨٧ - ٢٠٠ ، جزءاً بعنوان « الشاعر والناقة » . وانظر في ص ٥٦ - ٦٨ ملاحظات عن دور الناقة في الأنماط المختلفة للقصيدة الأطلال في الشعر الجاهل .

(٥) راجع كمال أبو ديب K. Abu Deeb, Al-Urjani's Theory of Poetic Imagery. Aris & Phillips Ltd, Warminster, Wits (Biddles Ltd - Guildford, Surrey) England 1979, p. 320.

Albert S. Cook, Myth and Language. Indiana University Press, Blomington, USA, 1980.

والفصل (ص ١٣ - ٣٦) عن دليفي - شتراوس ، الأسطورة ، وثورة العصر الحجري الحديث . كذلك يجد القارئ مراجعة جيدة للمسألة نفسها حل مستو آخر عند Eric Gould, Mythical Intentions in Modern Literature, Princeton University Press, 1981. وبخاصة الفصل الثاني عن النموذج البنوي : الأنثروبولوجيا والسميوطيقا ، ص ٨٨ - ١٣٥ . والجزء الأول من هذا الفصل بعنوان : « كلود ليفي - شتراوس والتحول الأسطوري » (ص ٨٨ - ١٠٩) . ولاحظ ص ١١٧ - ١١٨ ومن ١١٨ - ١٢٠ عن مفهوم بارت المختلف عن مفهوم ليفي - شتراوس للأسطورة . وهذه النقطة هي التي يبدو فيها أبوديب متأثراً إيجابياً - ببارت ، وذلك في صدد تفسيره لقصة الشعراء الصماليك في عبوه إسقاط الثقافة في الطبيعة بوصفه أمراً ذا وظيفة استعمارية . يقول جولد إن الأسطورة عند ليفي شتراوس هي الحل من أجل التوسط ، وعند بارت التوسط نفسه . وهذا مرة أخرى ، مقرر بحدود اللغة . كذلك فإن مبدأ الأسطورة هو تحويل التاريخ إلى الطبيعة ، ولكن هذه الطبيعة ذات سمة إشكالية عالية ، لأنه في اللحظة التي نستخدم فيها اللغة بهدف تحويل المعنى إلى شكل ، فإن هذا الشكل سوف يتضمن كسر

التشكيل ولطميم الذات . بل تفكيكها - حل حد تعبير ديريدا . وهذا الأمر هو كذلك طبيعة اللغة نفسها . انظر ص ١٢٢ - ١٢٣ عن اتفاق كل من ليفي - شتراوس وبارت في الإصرار على التمييز بين الأسطورة والشعر على أساس مبدأ القصد فبها وتعليق جولد على ذلك .

(٩) عن هذه النظرية ومن استخدمها في دراسة الشعر الجاهل والتعديلات التي اقترحها بعضهم انظر حسن البنا عز الدين ، التحليل البنائي . . . ، ص ٤ وهامش ١٤ و ١٥ ص ١٣ وهامش ١٨ ص ١٤ وص ٥١ - ٥٣ . ومن أجل الوقوف على تاريخ النظرية انظر : John Miles Foley ed., Oral Tradition: A Festschrift for Albert Lord, Slavica Publishers, Inc. Columbus, Ohio, USA, 1981.

وبخاصة ص ٢٧ - ١٢٢ حيث مقدمة طويلة عن هذا التاريخ ، بل عن النظرية نفسها ومبادئها . وهي بقلم فولي محرر الكتاب .

(١٠) انظر محمد أحمد بريري ، شعر المهذلين برواية أبي سعيد السكري ، دراسة أسلوبية . رسالة دكتوراة غير منشورة (جامعة المنيا) ١٩٨٦ . ص ١٩٦ - ٢٠٠ .

(١١) انظر محمد أحمد بريري ، شعر المهذلين . . . ، ص ٢٠٣ - ٢٠٤ .



دائرة الإبداع

مقدمة في أصول النقد

تأليف: شكرى عياد
عرض: أحمد مجاهد

مقدمة : يعتبر اختيار « المنهج » هو المشكلة الرئيسية في مجال النقد الأدبي ، بل يكاد يكون مشكلته الوحيدة لولا ظهور الاختلافات الفردية عند تطبيق المنهج الواحد .

وهذه الاختلافات الفردية ليست أقل حجماً من الخلافات المنهجية ، لأن المناهج المتعددة غالباً ما تركز على محاور متباينة .

ورغم تراكم المناهج النقدية وتنوعها مازال الأدب المراءى بأن أن يمسك إلا من طرف ثوبه ، وهذا هو ما يدفع كبار النقاد إلى تكرار المحاولة معه .

والدكتور شكرى عياد يحاول من خلال فصول هذا الكتاب أن يعيد صياغة القضية النقدية ، حيث يراجع الأفكار القديمة مراجعة شاملة ، ويقترح بديلاً منهجياً جديداً ..

وه الكلاسيكية « عنده تمكس حالة اجتماعية تؤمن بقيم السلطة المطلقة والنظام العام ، وهو لهذا يجردها من ارتباطاتها الزمنية والمكانية ، وينظر إليها على أنها موقف إنسان يتكرر بصورة مختلفة كلما توافرت الظروف العامة المهيمنة لقيامه ٢٠٪ .

لذلك فهذا الاتجاه يضم أرسطو وأتباعه في الغرب والعالم العربي ، كما يضم « أصحاب ماسمي بالنقد الجديد في إنجلترا وأمريكا (أواسط الأربعينيات) ، لأن هذا النقد في جميع أحواله يبحث عن قوانين عامة للأدب ٢٣٪ .

وهو يدعم وجهة نظره هذه قائلاً : وغنى عن البيان أن نظرية « المعادل الموضوعي » عند إليوت ، ونظرية « المفارقة » عند كليبت بروكس ، لا تنحصران في وصف ما عليه الشعر ، بل تقرران ما به يكون الشعر شعراً ، أي أنها تقدمان لمن يقبلها معياراً للحكم بجودة الشعر أو رداءته ٢٣٪ .

أما الموقف الثانى : فهو موقف النقاد « الرومنسيين » الذين يعتقدون بشخصية الفرد ، ويأبون إلا أن يكون النقد تعبيراً عن الشخصية كالشعر والرواية ٢٥٪

يبدأ المؤلف بحثه بتحديد ثلاث مسائل شغل بها النقد منذ وجد حتى اليوم : هل النقد علم أم فن ؟

هل يبحث عن أحكام عامة أم أحكام جزئية ؟
هل يرمى إلى تقييم الأعمال الأدبية أم تفسرها ؟

وهو يلاحظ أولاً وجود تقابل ثنائى بين هذه العناصر ، وإن كان يرى أنها في موضع شك بسبب إيهام معانيها الناتج عن تقلباتها في التاريخ تبعاً لمواقف الحضارات المختلفة من كل منها ١٤٪ .

لذا ينتقل في دراسته إلى الاعتماد على ملاحظة أخرى تتمثل في المقابلة الرأسية بين عناصر الجدولين بحسب موقف الناقد منها ، فهناك « موقف علمى تعمىي تقييمى » وهناك « موقف فنى تخصيصى تفسيرى ٢٠٪ .

الموقف الأول : هو موقف النقاد الكلاسيكيين والعلماء الذين يتمسكون بالقواعد وينصبون الموازين للشعراء والكتاب المبدعين .

• صدر عن : دار إلياس ، القاهرة ، ١٩٨٧ . (١٧٥ صفحة)

الاختلافات الفردية لا تقل عن قيمة السمات المشتركة (وبذلك يكون النقد وسطاً بين الأحكام العامة والأحكام الجزئية) ، ويمكن أن يدل أخيراً على نوع من الفهم يشترك فيه الفكر والوجدان (وبذلك يجمع النقد بين التفسير والتقييم) / ٣٣ .

ويتنقل المؤلف في الفصل الثانى « الذوق والتفسير » إلى الحديث عن كيفية قيام نقد علمى يعتمد على الذوق حيث يقول : « فالذوق يعنى ممارسة حكم على أعمال معينة بناء على مرجع عام ، هذا المرجع لا يمكن تحديده إلا بأنه « قيمة » أو « قيم » ما . فالحكم يستند إلى القيمة أى أنه معلل بالقيمة ، وإن كانت القيمة نفسها غير معللة / ٣٧ .

ويخلص من ذلك إلى أن الرسالة الأدبية مقصودة لذاتها ، وأن ناقد الأدب ودارسه ومدرسه يقومون بوظيفة مساعدة لتوصيل رسالة المنشئ للقارئ ، إذا لابد من الاعتراف بأن علم الأدب هو - فى نهاية المطاف - دراسة للقيم . فليست القيم إلا معنى نستحسها لذاتها ، أو نستحسها استحساناً مطلقاً / ٣٧ .

لذلك فالذوق - فى هذا المفهوم المرتبط بالقيمة - لا يرجع إلى المزاج الشخصى ، بل هو نقيضه . إن مرجعه النهائى هو استعداد مستقر فى الطبيعة البشرية ، مثله مثل المنطق / ٣٨ .

ولكن بما أن القيمة هى عماد الذوق بمعناه الموضوعى الذى نلح عليه ، فطبعى أن يكون « الحكم الذوقى » شديد الصعوبة كثير التعرض للخطأ / ٤٧ .

لهذا نجد أن ناقداً مثل « فرأى » يرى أن الذوق الرفيع وإن كان ينتج عن المعرفة ، إلا أنه عاجز عن إنتاج معرفة .

كما يرى أن الحكم الإيجابى بالقيمة يبنى على تجربة مباشرة لا بد منها ، ولكنها تستبعد منه ذاتها عند الكتابة النقدية التى لا يمكن أن يعبر عنها إلا بالمصطلح النقدى ، وهذا المصطلح لا يمكنه أبداً أن يسترجع التجربة الأصلية أو يستوعبها .

إن وجود تجربة فى قلب النقد لا يمكن توصيلها إلى الغير ، سيقبى النقد فناً ، ما دام الناقد مقرأ بأن النقد ينبع منها ، ولكنه لا يمكن أن يبنى عليها / ٤٣ .

ويرى الدكتور شكرى أن « خلاصة الفكرة التى يطرحها فرأى ليست بجديدة ، بل إنها هى نفسها الفكرة التى قال بها « لانسون » قبله بخمسين سنة تقريباً : « يجب أن يكون لنا فى الفن والأدب ذوقان : « ذوق » شخصى يتخير المتع والكتب واللوحات التى نحيط بها أنفسنا ، و « ذوق » تاريخى نستخدمه فى دراستنا » / ٤٣ .

ولا شك فى أن « فرأى » قد تأثر بفكرة « لانسون » كما لاحظ الدكتور شكرى عياد ، لكنه قد قام بتبنيها وتطويرها حتى وصل بها إلى ذورتها .

إن فكرة لانسون تعنى / أنه يجب علينا ألا نحكم على الأعمال الأدبية وفقاً لميلنا الخاص ، بل أن نحكم عليها من خلال وجهة نظر محايدة .

أما فكرة فرأى فتعنى / أن الممارسة الشعورية للتجربة النقدية - سواء مع عمل نميل إليه أو لا نميل - من الصعب أن تستوعب دأبل حدود المصطلح الكتابى لاختلاف لغة الشفرة بين الناقدين ، ومن ثم

وقد اهتم المؤلف على « كولردج » و « هوجو » فرصد من خلالها ثلاث أفكار رئيسية فى النقد الرومنسى ، يتفقان على اثنين منها ويختلفان فى الثالثة ، فأما نقطتا اللقاء فهما : « أن مهمة النقد عند هذا الفريق هى التفسير لا الحكم » ، و « أن التفسير يقتضى النظر إلى العمل الأدبى ككل » / ٢٦ .

أما الفكرة محور الخلاف فهى فكرة « القانون » ، حيث يأبى هوجو الذى يحمل شكسبير أعلى منزلة بين الشعراء أن يجعل من فنه قانوناً ، على حين أن كولردج يتطلع إلى وقت يجد الناقد فيه « قوانين نقدية مقررة ومستمدة من الطبيعة البشرية » / ٢٦ .

ويرى المؤلف أن هذا الإشكال محلول من أساسه إذا لاحظنا التفرقة بين مفهوم « القانون » و « القاعدة » . فالقاعدة تمثل مفهومها أساسياً فى العلوم المعيارية مثل النحو ، والقواعد ملزمة ، والخارج عليها يعد شاذاً كما هو الحال عند الكلاسيين . أما القوانين التى يطلبها كولردج فهى « مستمدة من الطبيعة البشرية » مثل قوانين الفيزياء ، وليس فيها معنى الإلزام ، لأن البحث الأدبى ، ينتمى إلى دائرة أوسع وهى دائرة العلوم الإنسانية ، وهذه يمكن أن نكتفى بوصفها موجودة / ١٦ .

ولكنه يقرر أن المفهوم الكلاسى والمفهوم الرومنسى لا يقدمان حلاً لمشكلة النقد ، لأن مقياس « العلمية » التى تعتمد على « القوانين » يبعد النقد عن موضوعه الحقيقى وهو الأدب نفسه / ٣٧ .

كما أن هناك تداخلاً بين التفسير والتقييم ، لأن التفسير فى النقد الفنى غير بعيد عن التقييم فى النقد العلمى ، بل هو فى الواقع نوع منه ، لأنه يفسر ما يراه جديراً بالإعجاب / ١٨ .

هذا بالإضافة إلى وجود درجات متفاوتة ومتسوعة من « التعميم » ، وأن هذه التعميمات « تستخدم فى الحكم على الأعمال الأدبية المفردة » / ٣٧ .

لهذا يفضل الدكتور شكرى عياد أن ينتقل إلى ملاحظة ثالثة ، تتعلق بكلمة الذوق ، التى يلاحظ أنها قد عرفت فى النقد الكلاسى ، واكتسبت مكانة خاصة لدى الرومنسيين ، كما ظل لها احترامها عند معظم النقاد الآخرين على اختلاف مذاهبهم / ٣٧ .

وعلى الرغم من هذه المكانة الجوهرية لمفهوم الذوق فى النقد الأدبى ، إلا أنه لم يحلل تحليلياً علمياً من قبل النقاد حتى الآن . فقد اعتمدوا على الأفكار الشائعة فى علم النفس ، من الحديث عن الملكات إلى الحديث عن القدرات العقلية وأثر التدريب فيها ، ولم ينظروا إلى الذوق على أنه وظيفة معرفية مرتبطة بوجود الإنسان ، وأن الأدب هو التعبير الأهم عن هذه الوظيفة . ومن ثم فعلهم - لا على غيرهم - أن يبحثوا عن شروطه ويكتشفوا أبعاده حتى يصير النقد علماً ، / ٣٤ .

لهذا يقدم الدكتور شكرى عياد أطروحة النقدية المتمثلة فى إمكانية الاعتماد على « الذوق » كمرجع مقبول لتقييم الأعمال الأدبية بحسب محل القواعد والقوانين / ٣٣ .

حيث يرى أن « الذوق » يمكن أن يدل على طريقة لاختيار الواقع تناظر الطريقة العلمية وإن كانت ذات طابع شخصى (وبذلك يكون النقد فى منزلة متوسطة بين العلم والفن) ، كما يمكن أن يدل على مرجع ذهنى لفهم الجزئيات والحكم عليها ، مع الاعتراف بأن قيمة

لكن هذه الحركية الموجودة في العمل الأدبي تتسبب في خلق مشكلة جديدة تتعلق بعملية التأثير : ما الذي يرجع منه إلى العمل الأدبي ذاته ، وما الذي يرجع منه لأنفسنا ؟

وقد كان النقاد الجدد أكثر حساساً في هذه القضية ، « حيث سلك ك . و . ومسات لهذا البحث غير المجدي - في نظرهم - أسما جرى في النقد الحديث مجرى المصطلح ، وهو « أغلوطة قصد المؤلف » . ثم جاء بارت والتفكيكيون من بعده فأهملوا « موت المؤلف » وترك القارئ وحده يواجه النص / ٦٤ .

ويرى الدكتور شكري أن خطورة هذا المسلك « في نظره ، لا تنحصر في إسقاط قصد المؤلف ، أو المؤلف نفسه ، من الحساب ، بل في إسقاط المعنى الكلي كقيمة ، وهذا يعادل انتزاع الروح من العمل الأدبي . ولا يمكن فهم لغة النص أو بنيته أو أسلوبه إلا من خلال هذه الروح / ٦٤ .

ويستج عن هذا ما أرى يتمثل في أنه : لا يمكن فهم العمل الأدبي فهماً صحيحاً بمعزل عن فكرته الكلية ، ولكن فكرته غير قابلة للتحديد أصلاً ، ومن ثم لا يمكن الكلام عن فهمها / ٦٥ .

ويرى الدكتور شكري « أن هناك ثلاث طرق للخروج من هذا المأزق ، وكلها مسلوكة في النقد ، وهي الطريقة « الانطباعية » وطريقة « النقد التكنيكي » وطريقة « النقد الخالقي » ، وإن كان يرى أنها كلها ناقصة / ٦٥ .

ولهذا فالحل عنده لا يكمن في إحدى هذه الطرق الثلاث ، لأنها جميعاً تتخبط داخل تصور فلسفي واحد لطبيعة الفهم ، وهو الموقف الوضعي أو الواقعي . « ويمكن إجماله في أن موضوعات المعرفة لها وجود حقيقي خارج ذهن الإنسان ، ولكنه يستطيع ، نظرياً على الأقل ، أن يصل إلى معرفته بالطرق العلمية » / ٦٦ .

ولعلنا لا نحتاج إلى أن نتخل عن المذهب الوضعي أو نعتق مذهب الظواهر لنقول إن فكرة « اشتراك الذاتية » محل مشكلة الفهم الأدبي أكمل حل وأجله ، حتى لكأنها وضعت خصيصاً له / ٦٧ .

فالعمل الأدبي لا يمكن أن يدرك كموجود مادي من موجودات الطبيعة ، لأن الحروف أو الأصوات غير ثابتة القيمة ، بمعنى أن كل درجات التأليف التي توجد بينها (من الكلمة إلى الشكل الأدبي) تمثل نظماً رمزية / سميولوجية لها دلالات متفق عليها في المجتمع ، إلا أن هذه الدلالات غير محددة كل التحديد ، ولهذا فإن الدلالات المتعارفة / القياسية تخرج لدى القارئ بعالمه الخيوي (حظه من الحياة) وتتغير قليلاً أو كثيراً بتأثير هذا الامتزاج / ٦٧ .

وأهم من ذلك أن عملية الكتابة ليست إلا تعبيراً عن وجود معنوي ينبثق من لاوعي الكاتب أو الشاعر ويشعره بالقلق والحاجة إلى الاكتمال من خلال التواصل . هذه الانبثاق التي يسميها بيتسون « اللحظة الجمالية » لها دائماً طابع الجدة والمغامرة ، ومن ثم لا يمكن تفسيرها بنظام لغوي مسبق / ٦٨ .

إن وجود العمل الأدبي « ليس ذلك الوجود الموضوعي الذي ننسبه إلى الأشياء الموجودة في الطبيعة . إنه وجود « شبه موضوعي » أو « وجود مشترك » يظل مفتوحاً لكل قادم جديد / ٦٩ .

فمن الأجدى ألا نعتد على هذه التجربة الانفعالية كأساس للكتابة النقدية .

فلانسون يأمل في ضبط الانفعال الشخصي عند إصدار الأحكام « الذوقية » ، أما فرأي فيرفض السير في هذا الاتجاه أساساً .

ويختتم الدكتور شكري هذا الفصل شارحاً مرتكزاته المنطقية في جعل النقد المعتمد على الذوق علمياً ، حيث يقول : « نصف محاولتنا هذه بأنها « علمية » اعتماداً على المسلمات الآتية :

١ - أن الشعور بالقيمة أصيل في فطرة الإنسان ، ومتميز ومتقدم على الشعور بالمنفعة .

٢ - يترتب على المبدأ السابق أن الشعور بالقيمة واحد في البشر جميعاً ، لا يختلف جوهره باختلاف الأشخاص والحضارات ، وإن اختلفت مظاهره .

٣ - أن الشعور بالقيمة قابل للتحليل بحيث يمكن فهم جوهره ، ولو أن هذا الفهم يتجاوز حدود الماهيات والوظائف .

٤ - أن الشعور بالقيمة قابل للتدريب من خلال إدراك مظاهره وإدراك علاقته بتلك المظاهر .

وبناء على هذه المبادئ الأربعة يمكن القول بأن الحكم القيمي الذي تتوافر له هذه الشروط هو « معرفة تصح لدى الغير » . ولا يتظر أن تتطابق في جميع الحالات ، ولكن يتظر أن يكون الاختلاف بين الأحكام القيمي - إذا توافرت لها هذه الشروط - اختلاف تنوع لا اختلاف تضاد / ٥٧ .

وبعد أن انتهى الدكتور شكري من إثبات علمية منهجه ، يتقل في الفصل التالي « دورة العمل الأدبي » إلى دراسة تخلق التجربة الجمالية التي تمثل محور العملية النقدية عنده .

وهو يعتمد في هذا الفصل على « دورة بيتسون » التي تمثل فيها رحلة العمل الأدبي من ذهن الكاتب إلى ذهن القارئ بدورة متصلة ، يمد فيها القارئ ، بطريقة عكسية ، أدوار التخلق الكامل للنص الأدبي / ٥٧ .

وعندما يصبر القارئ إلى نهاية الدورة يكون في وسعه أن يكون صورة كلية عن العمل ، تناظر الصورة التي بدأ بها الكاتب (وإن كان من المحتم أن تختلف عنها بعض الاختلاف) وأن يصدر عليها حكماً / ٥٨ .

ويأخذ المؤلف على هذا التخطيط أن فكرة التابع الزمني في هذه الحلقات محدودة جداً ، حتى إن بيتسون نفسه يصفه بأنه « تخطيط رأسى » . ولكن هذا التخطيط الرأسى يقتصر بتخطيط آخر أفقي قوامه الكلمات التي تتابع في جمل . وهذا التخطيط الأفقي ينعكس على البنية الرأسية كلها ، بحيث يصبح التوتر بين البنيتين « الرأسية والأفقية » هو محور عملية الإنشاء وعملية القراءة / ٥٩ .

إن فنية الأدب تتمثل في جمعه بين الحركية والثبوت ، والجمع بين هاتين الصفتين المتضادتين يعني « توتراً » ، ويترتب على ذلك أن تؤثر كلتاها في الأخرى . فلا تعود الفكرة التي انطلق منها الكاتب هي الفكرة التي تترأى من عمله حين يتم ، والدليل على ذلك هو المراجعة المستمرة التي يقوم بها الكاتب لأعماله / ٦٠ .

مع قوى العقل نفسه . وشعور الإنسان بقابلية مثل هذا الحكم لأن ينقل إلى الغير ، وتوقع قبوله منهم سابق للشعور بالمتعة الجمالية ، وكان المتعة الجمالية إنما تنشأ عنه / ٨٨ .

ويرى الدكتور شكرى أن هذا التصور يحل مشكلات مهمة وي طرح مشكلات مهمة . وأولى المشكلات التى يحلها هى إمكانية كون المتعة الجمالية التى هى إحساس ذاتى خالص - ذات قيمة عامة ، وذلك بأن ردها إلى استعداد عقل مشترك بين البشر جميعاً / ٨٩ .

فقد فتح الباب لإمكانية جعل النقد علماً ، وأثبت للحكم الجمالى قيمة مستقلة عن القانون العلمى والقانون الأخلاقى . إلا أن أطراد القانون العلمى لا يثير شيئاً من الدهشة ، فى حين أن وراء « القانون الفنى » شعوراً بالدهشة الدائمة .

لهذا فلا بد أن ينطوى كل قانون فنى على نقیضة أن ما يبدو غير مفهوم هو فى الحقيقة صالح لأن يقتضيه الفهم ، وبما أن العالم لا تنقضى عجائبه ، فسنتظل دائماً بحاجة إلى الفن ليهدينا فزعا منه / ٨٩ .

والفهم فى هذه الحالة ليس عملية عقلية محض ، ولكنه احتواء متبادل ، أو شعور بالتطابق - ولو أنه تطابق موقوف وحرَج - بين الإنسان والعالم / ٩١ .

إن التجربة الجمالية ، فى جوهرها الصافي ، لحظة نادرة ، ولكننا نخوض إليها بحاراً من المعاناة ، وإذا ظفروا بها ولو مرة تركت علينا طابعها طول العمر . وإذا كانت ثمة « قيمة مطلقة » فى حياة الإنسان فهذه هى القيمة المطلقة الوحيدة / ٩١ .

لأنها التعبير الأكمل عن حرية الإنسان / ٩٢ .

ويقول الدكتور شكرى إنه « لا جرم فى أن فهم التجربة الفنية على هذا النحو يخلق من المشكلات أكثر مما يقدم من حلول . ولكننا سنحاول اقتراح حلول لبعض هذه المشكلات بأن ننظر بشيء من الدقة فى عمل كل قوة من القوى الثلاث « المنشئ - النص - القارئ » ، التى تشترك فى صنع هذه التجربة / ٩٢ .

ويبدأ الدكتور شكرى بالحديث عن المنشئ - فى الفصل الخامس - حيث يقول : لا جرم تصل « اللحظة الجمالية » إلى القارئ وقد أصابها غير قليل من النقص والتحريف . ولكنه - غالباً - لا يشعر بذلك لأنه لا يصير إلى اللحظة الجمالية إلا من خلال النص الذى بين يديه . إنما يشعر هذا النقص الكاتب نفسه . ولهذا فإنها لا تنتهى ، بالنسبة إليه ، بانتهاء العمل الذى فرغ منه . إنها لا تنتهى إلا ريثما تبدأ من جديد ، فى عمل جديد أو محاولة مستأنفة لا تقتناص اللحظة الهاربة / ٩٦ .

وتفسير هذه « اللحظة الجمالية » يتصف عند فرويد بصفتين رئيسيتين : أولاهما أنها تتعلق بالشكل وحده ، والثانية أنها وسيلة إلى متعة أكبر ، وهى إشباع الرغبات المكبوتة / ١٠١ .

لهذا فضل الدكتور شكرى أن يعتمد على عبارة « ينشئ » : « هناك أسطورة واحدة لكل إنسان ، لو عرفناها لفهمنا كل أفعاله وأقواله » / ١٠٢ ، بعد أن طورها مفسراً إياها من وجهة نظره .

فهو يرى أن أسطورة الإنسان الخاصة هى « نواة شعورية » لا يتميز

ولهذا فأى نتيجة يتوصل إليها النقد « هى نتيجة نسبية وموقوتة من أول الأمر إذا قيست بأى مقياس خارجى ، لكنها تكون صحيحة علمياً بقدر ما يمكن ردها إلى مقياس إنسانى ثابت . مثل هذا المقياس - رغم ثباته - لا بد أن يظهر فى أشكال كثيرة بحسب اختلاف الأحوال البشرية . ونحن نلخص هذا المقياس فى كلمة واحدة « الحرية » . هذه المسئلة نفرضها أساساً للعلوم الإنسانية عامة ، وعلم النقد خاصة / ٩٩ .

وربما كانت هذه المسئلة ، بالنسبة إلى أصول النقد بالذات ، أقرب إلى القبول العام نظراً لارتباط الأدب بالقيمة . فالشعور بالقيمة هو مصدر تلك الهزة التى يجدها منشئ الأدب وقارؤه . لهذا فإن علم الأدب - أو علم أصول النقد - يجب أن يقوم على تحليل هذا الشعور ، الذى اصطلاحنا على تسميته باللمحة الجمالية ، ووصف عوامله ونمجاته / ٩٩ .

وينتقل المؤلف فى الفصل التالى إلى الحديث عن « اللحظة الجمالية » ، واختلاف الآراء حولها ، حيث يرى أن هناك فكرة سائدة - فكرة أرسطو - مفادها « أن التجربة الجمالية نوع من التجربة العقلية الناقصة (وتقصّد العقلية بمعناها الأخص ، أى الفكر المنطقى) ، لكنها تعرض هذا النقص باللمدة الخاصة التى تصحبها / ٧٤ .

وثمة فكرة مقابلة ، تشجع لدى النقاد أنفسهم ، ويميل إليها الشبان الذين يقبلون على القراءة ، حيث يظنون أن فى الأدب ، أو فى الفنون عامة ، شيئاً خارقاً للعادة ، وبأن الفن يقدم إليهم « حقيقة » أسمى من أى حقيقة يمكن أن يقدمها العالم / ٧٥ . والواقع أن الحديث عن رؤية الشاعر « للحقائق » يمتزج عند أنصار الشعر المتحمسين ، بالحديث عن سلطانه على الأخلاق .

فالقيم الجمالية ترتبط بالقيم العملية دائماً « على نحو ما » فى المذاهب النقدية الحديثة على اختلافها إلا عند من يسمون أصحاب الفن للفن / ٨١ .

وعند هذه النقطة لا بد أن نتوقع قدراً هائلاً من الضجيج لأننا نكون بذلك قد دخلنا فى دائرة المصالح .

لهذا يفضل الكاتب أن ينتقل إلى الحديث عن « مبعث اللذة الفنية » ، التى يرى أغلب النقاد العرب القدماء أن منشأها يرجع إلى « أن موافقة الشعر للنفس تحدث لها طرباً وأريجاً » / ٨٥ .

ومن ثم تصبح وظيفة الشعر هى الإمتاع المحض . ولا يمكن ثمة ما يدعى إلى اتخاذه وظيفة أخرى . فقد كان الإمتاع قيمة كافية فى مجتمع بغير تساؤلات . أما الشاعر المعاصر بعد أن احتدم الصراع من حوله لم يعد بمقدوره أن يتمتع ، بل أصبح مدفوعاً فى كثير من الأحيان إلى أن يفضض ويشير / ٨٦ .

لهذا عند رصد خواص التجربة الجمالية التى تتميز عن لذات الخواص بصفى الشمول والبقاء ، لا بد أن نضيف إليها خاصية ثالثة وهى أنها تجربة يتحكم فيها العقل ، ولا يصل إليها المرء إلا من خلال معاناة للواقع يمكن أن تكون طويلة ومؤلمة / ٨٨ .

وهذا الجانب العقل للتجربة الجمالية هو ما أكدته « كانت » حين جعلها نوعاً من الحكم مبنياً على إدراك صفة شكلية فى الشيء تسجّم

النظريات . وإذا ذكرت « القيمة » فلنبا لا تشير إلى أكثر من مفهوم « المعنى » أو « الدلالة » . وإسقاط هذه الصفة الجوهرية من مفهوم « الأدب » هو الذى يؤدى بكل واحدة من هذه النظريات إلى الانحراف نحو تأكيد إحدى الصفات غير الجوهرية / ١٢٣ .

أما عن العناصر الفردية والجماعية فى النص فهى الدكتور شكرى أنه لا يوجد نص أدبى بدون جمهور ، ولا نص أدبى فى غير لغة واللغة والشكل اللغوى لا يصنعها منشئ فرد ، ولكنها « شفرتان » يتم من خلالها التخاطب بينه وبين جمهوره / ١٢٤ .

لهذا لا بد أن نعترف بأن « النص الأدبى » - إذن - لا يظهر فى الوجود إلا من خلال مصالحة ، يمكن أن تكون صعبة ، بين شروط اجتماعية ومبادأة فردية / ١٢٥ .

« وما دام الجميع يسلّمون بأن الإبداع والتراث نقيضان متلازمان ، فإن تصحيح النظرة إلى التراث شرط لازم للإبداع الفردى / ١٣٨ .

ويرى الدكتور شكرى أن فى حياة الجماعات لحظات تاريخية مضيق يمكننا أن نصفها بأنها « لحظات جمالية » كذلك التى يمكن أن يمر بها الأفراد فى خبرتهم المباشرة / ١٣٧ .

وهو يسمي هذه اللحظات بـ « اللحظات القمم » . و « التراث العربى الإسلامى زاخر بهذه القمم المتنوعة التى يمكن أن يعتمد عليها . فالنص العربى المعاصر يمكنه - بل يجب عليه - أن يجرب تجاربه الخاصة ، فلا يكون التجريب دائماً حكايته لتجريب الغرب / ١٣٨ .

أما لغة النص ، « فالذى يعنى أن النص الأدبى لم يعد مسطحاً ذا بعدين « عبارة وغرض ، أو لفظ ومعنى ، أو شكل ومضمون » بل أصبح نصاً مجسماً ذا أبعاد ثلاثة : العبارة أو المعنى المباشر ، المعنى الثانى أو القصد الذى يشى به المعنى الأول ، - وهما يمثلان طول النص وعرضه - أما البعد الثالث فهو « العمق » الكامن وراءها الذى يمنح العمل وحدته وشخصيته / ١٤٥ .

وهذه الوحدة ليست وحدة منطقية أرسطية ، أو عضوية رومانية ، ولكنها « وحدة تأليفية أشبه بالتأليف الموسيقى ، ولذلك يسميها ريتشاردز « موسيقى الأفكار » / ١٤٦ .

« لهذا لم يكن غريباً أن يتم النقد ببحث تعارض المعانى فى العمل الأدبى ، وكيف يمكن للعمل أن يحقق الوحدة من خلال هذا التعارض . وربما لأول مرة يجد القارئ نفسه قادراً على الاستجابة لأجزاء العمل ، دون أن يستطيع الخروج منه بانطباع موحد / ١٤٥ .

« ولا يفهم من هذا أن الالتباس أو تعدد المعنى صفة ملازمة للغة الأدب ، إن لم تكن مقومها الأصل ، وبذلك يقتصر حمل الناقد أو المفسر على اكتشاف المعانى المختلفة للنص الواحد / ١٤٧ .

« فقد نص ريتشاردز على أن الالتباس مرحلة فى الفهم يجب أن يتجاوزها القارئ ، ولو أن النص نفسه يوصف بالالتباس إذا احتاج إلى مثل هذا الجهد فى الفهم / ١٤٧ .

وهو يرى - فى النهاية - أهمية التمييز بين صفات ثلاث للنص

فيها الفكر والنزوع أو الوعى والسلاوى ، وأنها « هيئة معينة » ، أو كيفية خاصة للذهن فى تلقى ما يقع على الحواس / ١٠٣ .
وهو يربطه إلى نقطتين هامتين :

أولاهما : أن مفهومه لـ « أسطورة الفنان » - التى لا تختلف اختلافاً جوهرياً عن أسطورة كل إنسان - غير مفهوم « العقدة النفسية » المترسبة منذ الطفولة .

فعل الرغم من الاعتراف بأن معرفة الإحباطات التى يعانيها الطفل منذ بداية وعيه بالوجود يمكن أن تلقى ضوءاً كاشفاً على جانب من الأسطورة التى يكوها لنفسه عن هذا الوجود ، فإن الأنثروبولوجيا والفلسفة اللغوية يمكن أن تلقيا أضواء أخرى على جوانب لا تقل أهمية عن ذلك الجانب / ١٠٥ .

أما الثانية : فمفادها أن أسطورة كل إنسان لا يلزم أن تتمثل فى « صورة » معينة ، لأن الصور المحسوسة تطرأ عليها تبدلات لا تخصى على مدى حياة الإنسان ، ولكنها فى جوهرها « علاقة » ، لأن « العلاقة » برغم أنها غير ثابتة إلا أنها محصلة عاملين مشتركين : الذات والخارج .

ولا تخرج أسطورة كل إنسان عن أن تكون نوعاً من العلاقة المتوترة بين مبدأ الذات ومبدأ الواقع . ولهذا التوتر أشكال لا تخصى إلا أن وحدة الأصل تكفل إمكان نقله بواسطة الفن من منشئ إلى متلق ، أو إمكان تحويل الأسطورة الذاتية إلى أسطورة شبه موضوعية / ١٠٦ .
و « اللحظة الجمالية » لا تتحقق للفنان إلا بجهد يشبه جهد الصوفى فى التدرج نحو المعرفة الكاملة / ١١٢ .

فالفكرة الرمز ، التى يتصور المبدع أن لها قيمة ، أو يمكن أن يكون لها قيمة هى مجرد نداء ، أما اللحظة الجمالية نفسها ، فهى هذا اللقاء المعجز الذى يظف الأنفاس ، فلعله لا يتم إلا بعد زمن طويل ، ولعله لا يتم أبداً / ١١٤ .

ويلاحظ الدكتور شكرى تشابهاً بين مائلاً بين وصفه للحظة الجمالية ، ووصف الباحثة النفسية « شارلوت لاكنودويل » لما سمته « لحظة التركيز الكلى » ، لكنه يرفض استخدام هذا المصطلح حيث يرى أنه « كان لا بد لنا من أن نستعين بعلم النفس لنعرف أن « اللحظة الجمالية » ، وهى مناسبات عملية الإنشاء وعملية التدقيق كلفتها ، لا تتحقق إلا بتجسد العمل الأدبى فى كلام ينطق ويسمع بل يكاد يلمس ويشم / ١١٧ .

« ولكننا نفضل أن نحافظ على المصطلح القديم « اللحظة الجمالية » لأننا نبدأ من نظرية النقد وفلسفة الفن ، ونعتمد هيكلاً نظرياً صموده الأساسى هو النص الأدبى / ١١٧ .

ويرى الدكتور شكرى فى الفصل السادس الخاص بالنص - أن النص يشكل محور اهتمام نقدى مهم على مر العصور ، وإن كانت المناهج الحديثة قد أولته قدراً أكبر من الأهمية . إلا أنه يرى أن « صفة النص الجوهرية » التى تشكل حقيقته وتعين وظيفته النوعية هى ما تمثله تلك النظريات على اختلافها ، وكأنها تتجنبه . ذلك بأن « القيمة » - أى المطلب الإنسانى الأصل أو الغاية النهائية التى تتجه إليها الفطرة الإنسانية - لا مكان لها فى المنظومة الفكرية لآى من هذه

الذاتية ، ولا يمكن أن تساويه ، ولكنها تحمل الكثير أو الأكثر من عناصر معناه ، وتفرغه من عناصر أخرى ، وتضيف عناصر جديدة/ ١٥٨ .

ونخلص من هذا إلى أن كل قارئ يتجاوب مع العمل الأدبي من خلال تفاعل أسطوريته الشخصية مع أسطورة المؤلف ، التي يستحيل أن تصل إلى القارئ نقية تماماً . ولهذا يمكن أن تكون كلمة ديمان : « كل قراءة هي قراءة خاطئة » صحيحة إذا حملت على المجاز/ ١٥٩ .

أما الجانب الإدراكي من القراءة فيعتمد فيه المؤلف على بحث تجريبي آخر لـ « كنتجن » ، وإن كان يعلق على ذلك قائلاً : ولعلنا نبسط الأمور أكثر مما ينبغي عندما نتحدث عن « جاتين » في القراءة . فقراءة العمل الأدبي تتم بمشاركة إدراكية وجدانية . ولكن البحث التجريبي يحتم أفراد المشكلة المراد بحثها وعزلها عما عداها/ ١٦٠ .

ويصل « كنتجن » من خلال هذا البحث ، إلى عدة نتائج ، منها أن القراءة كمنشأ إبداعى تشبه عمل المنشئ وتلتقى معه من حيث أنها لا تسير في خط مستقيم ، بل تتضمن كثيراً من الشك والتردد والضوضاء والوثبات . وأن هناك مجموعة من العناصر المحورية المتحركة في طريقة فهم النص ومراحل هذا الفهم . وأن لكل قارئ ما يشبه البرنامج الخاص في فهم الشعر حيث يكرره من قصيدة إلى قصيدة ، وإن اختلفت ألوان القصائد ، ولم يكن البرنامج واحداً عند الجميع/ ١٦٥ .

ويقول الدكتور شكرى في نهاية الفصل والكتاب : « وسواء أكان القارئ/ الناقد ملتصقاً ببرنامج معين ، أم كان قادراً على التعامل مع كل نص بحسب حاله ، فسيأتى تفسيره للنص معبراً عن استعداداته الذهنية والنفسية لا مصوراً للنص فحسب ، وسيظل النص حياً ومتجدداً مادام قادراً على اجتذاب قراء جدد . وسيبقى النقد إبداعاً مشروطاً مثل كل إبداع »/ ١٦٩ .

وللحق أقول إن الأجدر بكتاب مثل هذا أن يقرأ ولا يعرض ، وذلك نظراً لأسلوب كاتبه المتميز ، وضخامة كم قضاياه النقدية ، وكثرة تصويباته الدقيقة لبعض المفاهيم المختلطة ، حيث يصعب الإلمام بكل ذلك في مجال مثل هذا .

كما أنه يطرح منهجاً جديداً – يعتمد الذوق أساساً مرجعياً للنقد العلمى – يبعد الدكتور شكرى بأن يتمه في كتابين قادمين .

وحسب هذا الكتاب أنك إذا اختلفت مع نتائجه ، فلا بد أن تتفق مع الكثير من تحليلاته . وأنت لو لم تعتقد ما فيه ، فلا بد أن تعيد النظر فيها تعتقد .

الأدب (وإن كانت كلها خارجة عن المعنى البسيط المسطح) وهى : الغموض ، وتعدد المعنى ، وتعدد المناظير/ ١٤٩ .

وإن كانت المسئولية تظل مشتركة ، على كل حال ، بين الكتابة والنقد ، في استمرار اتجاه ما أو بزوغ اتجاه جديد/ ١٥٠ .

وفي بداية الفصل السابع (القارئ/ الناقد) يشير الدكتور شكرى إلى تطور النقد ، وتغير وظيفة الناقد . حيث « نشهد في الوقت الحاضر ما يشبه أن يكون إعلاناً لتسلط النقد على الساحة الأدبية . فالنقاد السميوطيون لا يرون حداً فاصلاً بين النقد والإنشاء . فكل إبداع جديد هو في صميمه نقد لإبداع سابق ، والنقد والإنشاء تجمعهما كلمة الكتابة التى هى « إعادة » لأثر سابق ، و« اختلاف » عنه في الوقت نفسه/ ١٥٤ .

كما أن النقد ذاته قد أصبح موضوعاً للنقد فيما يعرف بالمصطلح الجديد « نقد النقد » . والناقد الحديث أصبح « ينأى » بنفسه عن تقييم الأعمال الأدبية – مثل (فرأى) في تشريح النقد – / ١٥٥ .

لكل هذه الأسباب تغير دور الناقد ووظيفته .

أما قارئ الأدب فيرى الدكتور شكرى في أطروحته النظرية عنه أنه « يقصد من وراء هذا النشاط نوعاً من الراحة الوجدانية ، ولكنه يعلم أنه لكي يصل إلى هذا الشعور بالراحة عليه أن يبذل جهداً لفهم ما يقرأ »/ ١٥٧ .

والإشباع الوجداني الذى يشعر به القارئ ناشئ ، بوجه ما ، عن الأسطورة/ ١٥٧ .

فالقارئ قلما يستطيع أن يبرز أسطوريته لثرى نفسها في مرآة الواقع ، لذلك فهو يتلقف أسطورة الكاتب في صورتها المجسمة ، وينشئ منطقة مشتركة بينها وبينه (تداخل الأفاق) تستطيع أسطوريته من خلالها أن تنفَس بحرية/ ١٥٩ .

وفكرة « الأسطورة الشخصية » التى يدعمها المؤلف كمصطلح نقدي ، يشير إلى أنها قريبة من مصطلح « قوام الذاتية » الذى يعرفه « نورمان هولاند » في بحثه التجريبي بأنه « العنصر الثابت الذى يوجه كل ما يقوله الإنسان أو يفعله »/ ١٥٨ .

« فالقارئ يستجيب للعمل الأدبي بتمثيله لحركته النفسية الخاصة ، أى يبحث عن حلول ناجحة ، في حدود قوام ذاتيته ، للمطالب المتعددة ، داخلية وخارجية ، عن الأنا »/ ١٥٨ .

« فنحن نتعامل مع الأدب لنعيد خلق ذاتيتنا »/ ١٥٨ .

ولكن الدكتور شكرى يشير إلى الخلاف الناتج عن « ترجمة المصطلح » ونقله من ميدان علم النفس إلى ميدان الأدب ، إذ يقول : إن « الأسطورة الشخصية » كمصطلح تبينناه في النقد لا تساوى « قوام

رسائل جامعية

مستويات البناء الروائي في «نجمة أغسطس»

الباحث : عبد الرحيم جيران
عرض : حسين حمودة

تبدلت ، أو تحققت ، في كثير من المحاولات النقدية ، مشيراً إلى أن توجهه المبهج ، في دراسة رواية صنع الله إبراهيم ، يهبط على أسس من المنظور السيميولوجي ، كما يلوذ جرماس ، لتحديد البنية المتحركة في توليد المحكى ، مع مراعاة التنوع والاختلاف في الحقل السيميولوجي ، ومع استحضار الافتراضات التي يقدمها «تودوروف» ، فما يتعلق بالعلاقة بين النص - بما هو مادة لها معناها الخاص - والنص - بما هو رمز يحمل على تأويل ما .

كما يحده الباحث استخدامه لبعض المصطلحات ، ومنها مصطلح (البنية العميقة) ، للدلالة على مستويين من التحليل السيميولوجي : مستوى النحو الأساسي للنص ، ومستوى التظاهر النصي الذي يشكل البعد السطحي للسرد ، ومصطلح (البنية السطحية) لدراسة الخطاب الروائي ، بوصفه كتابة تتم وفق قواعد محددة وضرورية . ويشير ، أخيراً ، إلى أنه يدرس « المعنى » انطلاقاً من ربط النص بالخارج ، في ضوء النتائج التي تم التوصل إليها على صعيد البنية الدلالية والخطاب الأدبي ، بوصفها عناصر أساسية في إدراك العلاقة بين النص وخارجه وتحددتها .

وكذلك يعرض الباحث ، في مقدمته ، لأسباب التي دفعت إلى اختيار «نجمة أغسطس» موضوعاً نموذجياً لرسالته ، ومنها خرق هذه الرواية لمواضعات الكتابة السائدة ، وما تنجزه هذه الرواية من حداثة على صعيد الكتابة والتصور الإبداعي ، فضلاً عما تتيحه هذه الرواية من إمكانيات للتحليل .

٣ - أسالي و مدخل الدراسة ، يقدم الباحث - أولاً - وصفاً لمفهوم السيميولوجيا بشكل عام ، ولبحال نشاطها وأهداف هذا النشاط ، وعلاقتها باللسانيات ، كما يعرض - ثانياً - لمفهوم البناء في العمل الأدبي بوصفه نظاماً ، ويؤكد - ثالثاً - مفهوم « كلية » النص مبدأً أولياً للفهم ، ومفهوم « التلقي » بوصفه مجالاً لانتقاء إنجاز كل من الكاتب والقارئ ، وبوصفه عملية جدلية بين الطرفين ، تسير وفق قوانين محددة ، يجب العمل على استخلاصها ، وتقنيها ، وتخليصها من شبهة الحدس والاحتياط والتفسير الأحادي .

٤ - ١ : البنية العميقة :

يبدأ الباحث الفصل الأول (البنية العميقة)

تطورات تخلص هذا النموذج من محدوديته وجهوده ، وتجعل إمكانية نجاح تطبيقه لا تقتصر على تناول الحكايات الشعبية لحسب ، بل تمتد إلى تناول كل النصوص الروائية والفصصية ، وهي جهود يعتمد عليها الباحث في أطروحته هذه اعتماداً رئيساً - فإن هذا الباحث يتسلح - أيضاً - بأدوات متنوعة أخرى في مجال تحليل النص القصصي والروائي ، بدءاً من اكتشافات الشكلانيين الروس ، وإسهامات تودوروف ، وجيرار جينيه ، ورولان بارت ، وصباحات ميخائيل باختين حول « الرواية متعددة الأصوات » ، حتى الاجتهادات التي قدمها دارسون كثيرون حول عملية « التلقي » ، وحول « التصور الاجتماعي للأدب » .

وإذا كان المنهج ، الذي تقوم عليه هذه الرسالة ، بهذه الكيفية ، قد يبدو كأنه ينطلق من مرتكزات متباينة ، فإن هذه الرسالة ، في تحقُّقها الفعلي ، قد حاولت - عبر ترتيب أجزائها ، وعبر التركيز على الزاوية الأساسية التي تدرسها في «نجمة أغسطس» - أن تخلق لنفسها ترابطها وتجانسها الخاصين ، من خلال استهداف التصرف - بكل أداة ممكنة - لكل ما يسهم في صياغة البناء الروائي لهذه الرواية .

قسم الباحث رسالته إلى « تمهيد » ، و « مدخل » ، ثم ثلاثة فصول : « البنية العميقة » ، و « البنية السطحية » ، و « بنية المعنى » ، قبل أن يقدم ، في ختام دراسته ، مجموعة من الاستخلاصات النهائية .

٢ - في « مقدمة » الدراسة ، يقدم الباحث بعض الفروض الأولية ، المتعلقة بعدود مقارنته وتصويرها النقدية ، ويشير إلى عدد من الاختراعات حول بعض المناهج النقدية ، كما

١ - مازالت التناولات النقدية العربية - أو أكثريتها - تأتي عن تكريس حيزها كاملاً لدراسة نص أدبي واحد . وما زال الدارسون والنقاد العرب - أو أغلبهم - يوجهون مقارباتهم النقدية - المطولة والأكاديمية خصوصاً - للتعامل مع أكثر من نص أدبي ، لأكثر من كاتب ، أو مع أكثر من نص أدبي للكاتب نفسه .

ولكن هذه الدراسة التي تحمل عنوان « مستويات البناء الروائي في نجمة أغسطس » (التي قدمها الباحث المغربي جيران عبد الرحيم ، تحت إشراف الدكتور محمد براهيم ، إلى كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، بالرباط ، في شكل رسالة للحصول على « دبلوم الدراسات العليا ») تخوض - كما يوضح عنوانها - مغامرة التوجه إلى نص أدبي واحد لحسب ، فتقدم - في أربعمائة وخمسة وستين صفحة - تحليلاً لمستويات البناء الروائي في هذه الرواية من روايات صنع الله إبراهيم .

وهذه الرسالة - بهذا الاختيار - تفيد من مبدأ إمكانية الكشف عن مستويات وأبعاد أعمق في النص الذي اختارته ، والتعامل مع كل الجزئيات والتفصيلات المرتبطة بالزاوية التي حددتها للتعامل مع هذا النص ، كما تفيد من مزية الابتعاد عن التعميمات التي قد يملها تناول نصوص متعددة في حيز دراسي أو نقدي محدد .

وفضلاً عما يتيحه هذا الاختيار من مساحة للحركة ، يفيد هذا الباحث - من ناحية أخرى - من أدوات علمية متعددة ، للتعامل مع النص الأدبي الذي اختاره . فبجانب استعانةه بالجهود والأدوات التي قدمها جرماس ، المتعلقة بمجال السيميولوجيا بوجه عام ، والمتصلة - خصوصاً - بتطورات نموذج « بروب » ، الوطائفي (وهي

بتحديد نظري ، يشير فيه إلى ضرورة الإلمام بمستويين للنص الأدبي : البنية العميقة والبنية السطحية . وللتمييز بين هاتين البنيتين يؤكد الباحث ضرورة تحضير جدال مواز ، يتعلق بضبط معادلات لفظية قادرة على إيضاح طبيعة كل بنية على حدة . ويشير إلى مبادرة الشكلانيين الروس ، الخاصة بتحديد مستويات الحكى ، التي ظلت مركز إجماع نظري لكثير من المشتغلين بنظرية السرد . وتميز هذه المبادرة بين مستويين للحكى : المتن الحكائى *Fable* ، والمبنى *Sujet* وهذا التمييز هو نفسه الذى حافظ عليه « تودوروف » فى حديثه عن علاقة الزمن بالحكى . وقد ظل هذا التمييز الثنائى قائماً عند « جيرار جينيه » ، وإن أصبح المبني ، عنده ، موازاً بين الخطاب والسرد ، إذ إنه يميز بين الحكاية *histoire* والحكى *récit* والسرد *narra-tion* . كما أن « رولان بارت » قد اتكأ كذلك على التصنيف نفسه ، عندما فرق بين السرد - وهو يوازى الخطاب عند تودوروف - والوظائف والأفعال *actions* ، وما يوازىان الحكاية عند هذا الأخير .

وليساً يتعلق بضبط « البنية العميقة » يشير الباحث إلى أنه ينطلق فى هذا من وجهة نظر افتراضية ، تجعل من الفرضية محور ارتكاز ، ومن النموذج القبل معياراً أساسياً ، يصبح النص ، بمقتضاه ، مادة للتجربة تؤكد صحة النموذج أو بطلانه . ويوضح الباحث ما يتوخاه من استعمال مصطلح « البنية العميقة » من طريق تفسيره ، فالبنية العميقة هي بنية تركيبية ودلالية ، تتصف بفعاليتها الاقتصادية بالنسبة للحكى ، وتتمثل فى التلبس المستمر لكل ما هو إنسانى واسترسالى ، وهو ما يميز عنه « جريماش » بفهوم « الاختزال » *reduction* ، الذى يتطلب إيجاد مقولات الضمير والإشارات الزمنية النسبية والظروف ، حتى يمكن الحديث عن « اقتصاد عام للحكى » ، وإذا كانت البنية العميقة مستقلة عن كل تعبير ، فإنها تظل خاضعة لتركيب معين ، يتجلى فى التحولات التى تصيب السرد ، وتظل - فى الوقت نفسه - خاضعة لبعد دلالى يتمين فى المقولات الموقوفة لتسمية المصطلحات الأساسية لهذا التركيب .

ويشير الباحث ، أيضاً ، إلى أنه يعتمد فى توجيه جهده التطبيقي على ما أرساه جريماش فى مجال سيميولوجيا السرد ، من مجموعة « المراتى » الخاصة بإنتاج السرد : مرقى النحو الأساسى ، ومرقى النحو السطحي (الملفوظ السردى) ، ومرقى الوحدات السردية أو الإنجاز *Performa-ance* ، ومرقى المتوالية الإنجازية أو التركيب التواصلى .

وبعد هذا التحديد النظرى ، يدرس الباحث « البنية العميقة » فى « نجمة أفسطس » من خلال ثلاثة مستويات : المقاطع الروائية الدلالية والنموذج الوظيفى ، والنموذج العامل .

٤ - ٢ المقاطع الدلالية :

يكشف الباحث - ابتداء - عن توزع النص الروائى إلى مقاطع محددة تبعاً للعلاقة الجوهرية بين الفعل والفضاء المؤطر له ، ويشير إلى أن « نجمة أفسطس » تخضع لضغوط بنيتين أساسيتين : الامتداد والمراوحة : فالامتداد لا يستدعى عناصر الفضاء إلا بشكل متقطع عبر متواصل ؛ فى حين أن المراوحة معاودة للفعل فى أفق علاقته بالفضاء ، حيث الذهاب والإياب محليتان تؤسسان محتوى الفعل .

واعتماداً على العلاقة بين الفعل والفضاء ، يخلص الباحث إلى نتيجة بنائية تتجسد فى توزع البنيتين السابقتين إلى صنفين تحتوين على النحو التالى :

امتداد (١)	امتداد (٢)
مراوحة (١)	مراوحة (٢)

وعلى أساس هذا التصنيف يكشف الباحث أن « نجمة أفسطس » تنقسم إلى خمسة مقاطع أساسية :

الامتداد الأول ، الذى يشكل المقطع السردى الأول ، محدد بعدة عناصر دلالية : الوحدة ، الانغلاق ، التواصل ، الصناعتى . وهذه العناصر تبدى فى صفحات الرواية (من ص ٨ إلى ص ٨٠) اهتمام الباحث طبيعة دار « الفاراب » - بيروت - ١٩٨٠) .

والامتداد الثانى ، الذى يشكل المقطع الروائى الرابع محكوم ، فى تناظره الدلالى ، بعناصر مغايرة ، ومتعارضة ، مع عناصر الامتداد الأول : اللاموحدة ، الانفتاح ، التواصل ، الطبعى . ويمتد هذا المقطع فى الرواية من صفحة ١٥٤ إلى صفحة ١٨٧ .

والمراوحة الأولى ، تنطلق من مجموعة من العناصر الدلالية التى تبلور تناظراً دلالياً موحداً ، يخلق المقطع الروائى الثانى ، وتتحدد هذه العناصر فى : المشاركة الإيجابية (التواصل اليومى ، التواصل البيولوجى ...) ، والبحث (محاولة الحصول على المعرفة بصدد « السد » والإنسان) ، والمتعة (الاشتهاه الجنىسى وعدم الإحساس بالملل) ، والتكنولوجيا (كامن فى مجموع الآليات الخاصة بالبناء وعملياته) .

والمراوحة الثانية ، تتحدد وفق عناصر دلالية مغايرة ، تسهم فى خلق تناظر دلالى يودى إلى تكوين المقطع الخامس . وتتوزع هذه العناصر على النحو التالى : المشاركة السلبية (انقضاء الارتباط بين الذات والخطاب التواصل) ، البحث (السعى من أجل الحصول على معرفة بصدد « المعبود ») ، السلاشعة (غياب الاشتهاه) ، والفنى (ويمبر عنه من خلال المعبود

بما هو مشروع دينى وتاريخى ، تطلى عليه المسحة الفنية) .

ويجمل الباحث علاقة المستويين : (الماضى/الحاضر) ، و (المتعة/اللامتعة) فى هذه المقاطع الأربعة ، (الأول والثانى والرابع والخامس) ، قبل أن ينتقل إلى المقطع الثالث ، الذى يتميز بكونه لفضاء ذهنياً متشعباً ، يعمل بحرية فى استدعاء العناصر الدلالية المتعددة . وفى هذا المقطع يلقى الزمن فى تحكمه ، وتندم الفواصل على مستوى الكتابة ، ولا يتحدد الذهاب والإياب « من الدلالات المختلفة وإليها » ، بما هو سابق أو لاحق ، بل يصبح ذهاباً وإياباً بين أوجه متعددة للحظة واحدة . وهذا المقطع بمثابة هدم لوحدة النظام بوصفه خطاباً .

والترابط *association* هو الصفة الوحيدة التى تبرز الوجه المتعلق بهذا الخطاب . وينظم هذا المقطع ، فى استحضار متوالية الدلالية بوصفها عناصر منفصلة ومتراكبة ، على حسب علاقات كل من الطبيعة (مفردات وعناصر الماء والتراب والهواء والنار) والثقافة (مفردات وعناصر الآلة والفن والجنس) .

ويجمل الباحث علاقة هذا المقطع بالمقاطع الأربعة الأخرى ، ويخرج بملاحظة عامة تتمثل فى قيام هذا المقطع بامتصاص عناصر المقاطع الأخرى ؛ وهو - بذلك - يصبح بمثابة بؤرة تتكسر عليها أشكال الرواية كلها .

٤ - ٣ النموذج الوظيفى :

فى هذا المستوى يتناول الباحث النحو السردى فى « نجمة أفسطس » ، منطلقاً من تأكيد أن هذه الرواية تمتد « رواية بحث » ، فالذات/الأنات تؤسس حضورها انطلاقاً من استحضار غاية لوجودها السردى ، والرواية تكاد تكون بحثاً عن حقيقة غائبة ، أو هي موجودة فى حالة غياب ، ويؤدى البحث إلى تحديد تعين هذه المعرفة .

ويستحضر الباحث ، قبل تناوله للبرامج السردية بالرواية ، تلك الثنائية التى صاغها « بروب » بصدد الفضاء ، وبلورها جريماش - فيما بعد - بشكل مرن :

فضاء مألوف / فضاء غريب

وبرصد ، تبعاً لهذه الثنائية ، علاقات الاتصال والانفصال بين الذات (البطل) والمكان ، وعلاقات الحرية ونقيضها ، ثم يكشف عن التحولات السردية بالرواية ، فى علاقتها بأفق المعرفة .

ويشير الباحث - فى تحليله للبرامج السردية فى « نجمة أفسطس » - إلى ثلاثة برامج سردية :
O البرنامج السردى الأول : (بانجهاه العلاقة بين الأنات/الرواية ، والسلطة) .

أدبي لا يكتسب قوته إلا في إطار الحوار الذي يقيم مع أصوله ، فإن « نجمة أغسطس » - فيها يشير إليه الباحث - تنبئ على استحضار أصول متعددة ، داخل نسجها العام : (الرحلة ، المذكرات ، الرواية ، الـ « ريسورتاج » ، الفيلم الوثائقي) .

ومن ناحية أخرى ، إذا كان البحث عن أقصى معرفة ممكنة بحقيقة عالم السد يمثل « النجمة » المركزية للحكي برمه ، فإن الرحلة - تحت ضغط هذه العلاقة - تصبح الإطار الرئيس الموضوعي للسرد . وتعمد الأشكال الأخرى على الرحلة بوصفها أساليب تسهم في تكوين شكلها السرد .

وعرض الباحث للجملة السردية في « نجمة أغسطس » ، ليحلل ثلاثة أنماط لهذه الجملة : المستوى القريري ، حيث يكتفى السرد بنقل العالم كما يهدى للسارد ، وحيث الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات المتعلقة بالموضوعات ، والمستوى الشعري ، حيث تنجبه الجملة إلى تركيز الانتباه حول اللغة بما هي بلاغ في ذاته ، وتستدعي أحياناً الاهتمام بالطابع الانفعالي للكلم الذي يخفي وراءها ، والمستوى التعليل ، حيث لا يكتفى السارد بمجرد تقديم الحدث ، بل يحرص على إبراز العلل الكامنة وراءه ، عن طريق استخدام أدوات لغوية للتعبير عن ذلك .

ويحلل الباحث علاقة الجملة السردية بالزمن ، بما هي نتيجة طبيعة الحدث ، أو نتيجة إحساس السارد بالزمن ، ويقدم - من الرواية - استشهادات على هاتين الظاهرتين ، من خلال تحليل أدوات العطف وصيغ الأزمنة المستخدمة في تلك الاستشهادات . وهو يتناول كذلك « المنظور السرد » - أو علاقة رؤية الراوي برؤية الشخصيات - بألفاظها الثلاثة : « الرؤية من خلف » ، « الرؤية مع » ، « الرؤية من خارج » ، ويشير إلى وجود نمطين من الوعي ، متغايرين ، في « نجمة أغسطس » ، وإن ظلاً مرتبطين بمنظور واحد هو « الرؤية مع » ، وهو منظور داخل وليس خارجياً . وهو يقول إن علاقة هذا المنظور - « الرؤية مع » - بالزمن ، خاضعة لتنوعه ، حيث يحد الحاضر مستقطباً لكل اللحظات الأخرى .

٣ - ٣ الوصف :

ليس الوصف مجرد تصوير فحسب ، ولكنه عرض للعالم من خلال نماذج كتابية ، لا تحيل ولكن تفرح - كما يؤكد الباحث - شيئاً فريداً يمكن أن يكشف كل عناصر الموضوع الموصوف ، من أجل تخصيصه ووضع في سياق متفرد . وللوصف مستويات متعددة ، تبعاً للكتابة الحكائية المؤطرة له . كذلك فإن أهمية الوصف تختلف ، فالكتابة الكلاسيكية كانت

مهاينة ، مثل « الممثل » والأدوار العائلية والتمثالية .

فإذا كان « العامل » - فيها يحدد جرماس - له طبيعة تركيبية أساساً ، فإن « الممثل » لا ينتج عن التركيب ، بل عن الدلالة . أما الأدوار roles ، فتتقسّم إلى أدوار عائلية وتمثالية : الدور العامل يرتبط بالمجاري السردية بوصفها تسلسلاً منطقياً ، والدور التمثالي يتعلق بما يقدمه المظهر الخطائي من تيمة « l'attente » موحدة ، وقائمة بذاتها .

ويتناول الباحث العوامل في « نجمة أغسطس » على مستوى المرحل والممثل إليه ، و « العامل المساعد » (« الحقيبي » : سعيد ، و « المزيف » : صبري ونيل) ، و « العامل المعاكس » (« المباحث » : الحرارة ، المواصلات) وآخر « العامل - الذات » .

١ - ٤ البنية السطحية :

يعرض الباحث لمفهوم « البنية السطحية » كما تحدده سيمولوجيا السرد ، من حيث أنها بنية متعلقة بالجانب الأسلي ، لها مستويات ثلاثة : ١ - مستوى المثلث والسيرورات . ٢ - مستوى الوظائف . ٣ - مستوى المركبات السردية . ويشير الباحث إلى مطمح في تقديم بلورة خاصة لهذا المفهوم ، من خلال معانيته الشخصية ، وهي معانيته تقصر جهد البنية السطحية حول المظهر فحسب ، بوصفه مستوى سطحياً .

٢ - ٤ التشكل السرد :

يتشكل السرد في « نجمة أغسطس » ، في علاقته بالحدث - كما يكشف الباحث - من خلال التماهيّن متميزين ، يكوّنان انطباهاً أولياً بالطبيعة السردية المؤسسة للنسق الروائي في انتظامه من حيث إنه عمل حكايتي : الاتجاه الأول - يتناول تنظيم الأحداث ، في علاقتها بالسرد ، والاتجاه الثاني - يتناول تداخل المحكي مع نصوص أخرى ، خارج النص السرد .

ويتناول الباحث نصوص « ما يكل انجلو » ، في الرواية ، على أنها نوع من « الميتا سرد » داخل النص الروائي ، ويكشف عن أن هذه النصوص تولد ثلاث قيم أساسية ، هي : جوهر الموضوع ، والتعدد ، والعمق . والقياس البنيوي ، بين صنع الله إبراهيم و « ما يكل انجلو » لا يتعلق بطريقة النعت فحسب ، التي تنعكس على مستوى الكتابة ، بل يتعلق - كذلك - بالرموز الموقوفة عند « ما يكل انجلو » ، حيث يقيم السارد بدائل لها على مستوى السرد : (المسيح - « شهدي » : الكنيسة - « النظام السياسي » : الصخر - « السد » : النحت - « الكلمة » . . . ، وهكذا . وإذا كان كل نص

البرنامج السرد الثاني : (باتجاه المعرفة الذاتية) .

البرنامج السرد الثالث : (أو ازدهاج الموضوع) .

في البرنامج السرد الأول ، (الموضوعي) ، يحلل الباحث المعرفة المرتبطة بالسلطة ، على أساس أن هذه السلطة بمثابة ذات « أخرى » لها برنامجها السرد الآخر ، الذي يتجسد - داخل الرواية - في بناء السرد ، وإحاطة هذا البناء بوعي زائف ، من أجل ضمان استمرار هيمنتها . ويتبع الباحث علاقات : (المواجهة) بين الذات / الراوي والسلطة ، و (الهيمنة) التي تستحضرها المواجهة ، بوصفها ملفوظاً سردياً أولياً للمتواليّة التنظيمية السردية ، و (الإستناد) بوصفه وحدة متضمنة لبقية الوحدات الأخرى .

وفي البرنامج السرد الثاني ، (الذات) ، يحلل الباحث المعرفة الذاتية « للرواية » ، فيقدم مجموعة من الملاحظات التي تفصح عن تراكم هذه المعرفة الذاتية ، منها أن هذه المعرفة غير منفصلة عن المعرفة الموضوعية ، ومنها أنها تنطلق من مرحلتين سرديتين ، هما : قبل الوجود خارج السجين ، وبعد الوجود داخل السجين .

أما البرنامج الثالث ، (الرهوي) ، ففيه يكشف الباحث عن أن « نجمة أغسطس » تطرح إشكالاتاً حاداً تتعلق بالتركيب السرد ، فالبحث - من حيث هو هدف استراتيجي - للمحكي - لا يحرز المعرفة بشقيها (باتجاه الذات ، أو باتجاه « السد ») فحسب ، بل يحرز كذلك غاية أخرى لموضوع مواز ، ومغاير ، يتعلق بالجنس . وهنا يصبح له « التواصل » و « التبادل » ، و « المشاركة » ، بما هي ملفوظات سردية ، أهمية قصوى في مجال التركيب السرد .

ويحاول الباحث تعرف علاقات تراكم هذه البرامج السردية الثلاثة ، في سياق البنية العامة للمعرفة ، بوصفها محتوى للسرد في « نجمة أغسطس » في مجملها ، فيصرف اهتمامه إلى مرحلتين متميزتين : الأولى تتخذ لها مضموناً متمثلاً في العلاقة القائمة بين المعرفة الموضوعية والذاتية ، والثانية - تنقضي طبيعة العلاقة الماثلة بين الرتبة الجنسية ، في الرواية ، والمعرفة بشقيها المختلفين .

٤ - ٤ النموذج العامل :

يدرس الباحث ، في هذا المستوى ، « العامل » بوصفه وحدة سردية تركيبية ، لا يمكن أن تنفصل عن الملفوظ السرد ، بادنا ببعض التحديدات النظرية التي أرساها كل من « هامون » Hamon و « جرماس » ، ومثيراً لموضعة العامل في إطار العلاقات التي تربطه بمفاهيم

نرى فيه مجرد تزيين للخطاب ، في حين أن التصور الواقعي يجعله بمثابة مرآة ترفد الخطاب بمعنى مواز .

وبالمثل الباحث الوصف في « نجمة أحسطن » ، محدداً تركيبه في أربعة مبادئ رئيسية هي : اللاتحة ، والإطار ، وتقل ناقل الوصف ، والأبعاد المسافانية .

فاللاتحة مبدأ منظم للوصف ، يتجلى في جمع متغيرات وصفية متعددة ، متعلقة بموضوع معين ، تحت دليل موحد . ويلاحظ الباحث أن هذا الدليل ، في « نجمة أحسطن » ، هو « الصالة بما هي مكان » ، وأن الأشياء الموصوفة (المائدة ، المقاعد ، الحجرات .. إلخ) ، كلها تتحد وتتجه ، تحت دليل وصفي موحد ، نحو هذا المكان .

والإطار هو المجال المؤطر لما هو موضوع وصفي ، إذ يتم الوصف من خلال وسيط معين يحيطه أبعاده ويحدد طبيعته . ويكشف الباحث عن أن « النافذة » تعد - بشكل عام ، ولي « نجمة أحسطن » - وسيلة نموذجية للإطار الوظيفي في تحديد هوية النموذج الوصفي وتربيته ، بوصفها « برجا للمراقبة » - كما يسميها « هامون » .

وفي إطار « تقل ناقل الوصف » ، يميز الباحث ، في الرواية ، بين نوعين من النماذج الوصفية : تقل عام ، ينظم الحركة الوصفية في الرواية كلها ، وتقل فرعي ، يرتبط بالتقل الداخلي للشخصية بوصفها ناقلة للوصف .

أما « الأبعاد المسافانية » فيقصد بها الباحث ذلك المبدأ التركيبي ، الذي يؤثر الأشياء الموصوفة ، عن طريق رصد مواقع وصفية تحدد الأبعاد المختلفة في الرواية (إلى اليسار - إلى اليمين - عن قرب - عن بعد .. إلخ) .

وفي هذه المرحلة نفسها من « البنية السطحية » ، يعرض الباحث لمشكلة حامل الوصف ، بوصفه مستوى من مستويات إدماج الوصف بما هو عنصر كتابي ضد التشكيل العام للسرد ، فيشير إلى توزع هذا الحامل ضمن أنسواء محددة : (الحامل - النظرة) ، (الحامل - القول) ، (الحامل - الفعل) . ويتبع في الرواية - على مستوى النوع الأول - أفعال الرؤية البصرية ، والتركيز وعدمه ، والإبطاء والسرعة ، والحركة والسكون ، والإمكان والتعذر ، في هذه الرؤية البصرية . ويعرض الباحث - على مستوى النوع الثاني - لأفعال القول الواصفة ، ولخصائصها وأدوارها في الرواية . وهو يتناول - على مستوى النوع الثالث - أفعال الحركة الواصفة ، والوصف والحكي ، والوصف الكتابي ، والوصف - المرجع .

• 4 الزمن :

نظراً لأهمية الزمن في خلق الانطباع بالاشتغال السردى داخل كل خطاب ، ولأوجه الاختلاف بين الزمن بمعناه الفلسفي والزمن الخاص بالحكي ، ولتوزع الأزمنة الداخلية في النص بين زمن الحكي وزمن المحكي عنه ، وللتقاطع بين زمن الحكاية وزمن الخطاب - نظراً لهذا كله ، يعرض الباحث لهذه الجوانب بشكل عام ، قبل أن يتناول بالتفصيل الأزمنة الداخلية في « نجمة أحسطن » ، على أساس أن هذه الأزمنة تمثل حجر الزاوية في هذه الرواية .

وفي هذا الإطار يتناول الباحث كلاماً من « الزمن الدوري » ، الذي يقوم على التقسيم الكوني للذات إلى وحدات معينة ذات طبيعة قياسية ، كالساعة واليوم والشهر .. إلخ ، ود الزمن المتقاطع ، بين زمن الحكاية وزمن السرد ، وأخيراً « الزمن والكتابة » من خلال علاقة الحكاية بالكتابة السردية .

وعلى مستوى « الزمن الدوري » ، يكشف الباحث عن أن « نجمة أحسطن » لا تخرج في بنائها عن الأسلوب الزمني الذي نتمسده كتابة المذكرات ، وأن أحداث الرواية تتوزع خلال سبعة وعشرين يوماً ، وأن وحدة « اليوم » - من ثم - يمكن أن تعد بمثابة وحدة سردية أساسية . وهو يكشف كذلك عن أن هذا الزمن الدوري يتقاطع مع زمن آخر ، يمكن تسميته « بالزمن البيولوجي » ، وهو يمثل في الحالتين متميزتين : ما بعد الظهر ، والليل .

وعلى مستوى « الزمن المتقاطع » ، يحلل الباحث علاقات « الاسترجاع » الداخلي والخارجي ، و « الماضي القريب » ، و « الماضي البعيد » ، المتعلقة بـ « الأنا/الرواية » ، وعلاقة « ماضى الآخر » ، أو ماضى الشخصيات التي تدخل مع الرواية في علاقة ما ، كما يحلل علاقة « الاسترجاع التاريخي » المرتبطة بفضاءات تاريخية في الرواية .

وعلى مستوى « الزمن والكتابة » ، يقسم الباحث الرواية إلى ثلاثة أقسام نصية ، تبعاً للفواصل السردية فيها ، واعتماداً على اليوم بما هو وحدة زمنية تكفل بتنظيم الأحداث . ومن خلال هذا التقسيم يدرس الباحث العلاقة بين مدى امتداد النص ، ومدى الزمن المحكي في الرواية .

• 5 المكان :

المكان في « نجمة أحسطن » له علاقة وثيقة بالرحلة : ومن هنا كانت سطوة فضاءات الطرق والأماكن التاريخية العامة في هذه الرواية . ويكشف الباحث عن ثلاثة أنماط للفضاء المكان ، في ارتباطه بالزمن ، داخل الرواية :

النمط الواقعي ، والنمط الداني ، والنمط التاريخي .

أما النمط الواقعي فيمد الأساس الذي يمنح الرواية طابعها الخاص ، ويرتبط بالخط الطولي للرحلة . ويتكون هذا النمط من الطرق التي تستخدم مجالا أساسيا للحصول على المعرفة ، ومن الأماكن العامة (النوادي والفنادق والمكاتب) ، والأماكن الموازية لها (البور والاستراحة) . وتمثل هذه الأماكن - فيما تمثل - رمزا يقوم بذاته للإعلان عن كل مظهر خفي للحقيقة الاجتماعية .

ويتميز النمط الداني بحضور رموز شخصية تحده داخل الرواية ، فيرتبط « السجن » - مثلاً - في تواجده الروائي بـ « شهادي عطية » ، ويرتبط « البيت » ، « بالعجوز » ، و « المدرسة » بـ « عبد السلام أفندي » ، وهكذا .

أما النمط التاريخي فيمثل « المعبد القديم » مكاناً مركزياً له . وهذا المعبد ، فيها يرى الباحث ، يشير بخصوصيته إلى الجذور التاريخية للإنسان المصري ، في توزعه بين مؤسسات سلطوية متعددة .

ويلتح الباحث إلى أن المكان ، في « نجمة أحسطن » ، يخضع لمبدأ تركيبي عام ، يتمثل في التقابل بين الأنماط السابقة ، كما يرى أن الفضاء المكان ، المقدم في الرواية ، لا يعمل على استحداث تغيير في مجرى الحدث . ومع هذا فالمكان ، من ناحية أخرى ، يخضع للطابع الرحلي الذي يحكم سرد الرواية برمته .

• 6 التعدد اللغوي :

وفي المرحلة الأخيرة من دراسة « البنية السطحية » ، يقدم الباحث رسداً لمظاهر التعدد اللغوي في « نجمة أحسطن » ، مؤسداً رسده على فرض « ميخائيل باخтин » الخاص بالنظر إلى الرواية بوصفها مساحة لالتقاء التعدد الأسلوب واللغوي والصوتي ، وبوصفها - من ثم - مساحة للتنوع الاجتماعي للسان ، ولتنوع الألسن والأصوات الفردية .

ويكشف الباحث ، من هذه الناحية ، عن وجود ثلاثة مستويات لغوية في الرواية :

١ - كلام السارد في تعدد موضوعاته .

٢ - كلام الشخصيات .

٣ - كلام الآخر ، المقدم في شكل استشهاد .

وعلى المستوى الأول ، يميز الباحث بين لغة السارد الموضوعة ، ولغته المتعلقة بالذاكرة ، ويشير إلى أن هناك نوعاً من « التهجين » ، يتصف به البعد « اللغوي » - الذاكري - في الرواية . حيث تواجه تعدداً لغوياً يتمثل في حضور معاجم لغوية مختلفة .

وعلى المستوى الثاني ، يقدم الباحث مجموعة

الارتباطات بين المتكلم والمستمع ، فمعرض للاستعمالات البلاغية المتأثرة في نص الرواية ، التي تؤدي إلى تنوع من التحصيل الاستعماري ، يقوم به القارئ ، مستفيدا في هذا بما أرمته « ديكر » Decret من تصنيف المعاني في ثلاثة أصناف : المفترض - المؤكد - والمضمر . ويعرف الباحث - في تحليله لبعض عناصر المعاني المضمرة في « نجمة أغسطس » - عند جزئيات : المثال ، والآلة والفعل ، وفعاليات الجسد ، والموت ، ورفعه الفعل البيولوجية ، والجنس ، من خلال المعاني المضمرة التي يستجيبها القارئ من النص ، ويرى من خلالها الأبعاد المتنوعة لهذه الجزئيات .

٦ - ٧ المعنى الأيديولوجي :

وفي هذا المستوى يؤكد الباحث صمودات تحديد مصطلح « الأيديولوجيا الأدبية » ، أو « الأيديولوجيا النصية » ، ويميز بين المعنى الأيديولوجي النصي - الذي يخضع لاستخدام خاص - و « الأيديولوجيا المعنى الأدبي » - بوصفها تصورا نظريا لوعي ، موجهها من الخارج للمعنى الأيديولوجي ، ومتحكما فيه .

والمعنى الأيديولوجي ، في « نجمة أغسطس » ، كما يلاحظ الباحث ، يقدم في شكل تمثيلات ذهنية وتصورات اجتماعية ، من خلال ملفوظات الشخصيات المتعددة والمتباينة . ويحلل الباحث هذه التمثيلات ، ويرى أن الخصائص المميزة للمعنى الأيديولوجي - في تركيزه النصي - وفي علاقته بالسارد - مرتبطة بالأيديولوجيا الكاتب المتحركة في إنتاج الرواية في مجملها ، وفي زمن خاص ، ووفق خصوصية أدبية خاصة . والتمثيل الروائي المعتمد في « نجمة أغسطس » ، في جذته ومفاهيمه الشكلية ، يعد دالا على الخلفية الناتجة عن التحولات التي عرفت المجتمع المصري ، والعربي ، في مرحلة الستينيات .

٨ - استخلاصات :

يقدم الباحث - في ختام رسالته - مجموعة من الاستخلاصات ، يهدف من إيرادها - فيها يقول - إلى إعادة تأطير الدراسة كلها في رحاب سؤال جوهرى ، له أهميته في استجلاء الإضافات التي يقدمها نص صنع الله إبراهيم للمعنى الروائي العربي : إلى أي حد استطاع صنع الله إبراهيم ، في « نجمة أغسطس » ، أن يصدر عن تصور نظري ما للرواية بوصفها جنسا أدبيا ؟

وفي محاولة الباحث الإجابة عن هذا التساؤل نراه يؤكد أن « نجمة أغسطس » رواية تبدي اهتماما فريدا ببلورة الجداول التي يجب أن يقوم بين أي عمل روائي ونظرية الرواية ، فيشير إلى وجود نوع من الاختلاف بين « الكتابة السائدة ،

المعرفة ، ليتناول « المعرفة الأولية » المباشرة ، و « الميتا - معرفة » بوصفها وظيفة نصية داخلية ، تعمل كإقترح دلالي يشير إلى مرجعه الخارجي ، من خلال دليل - أو مؤامرة - مناسب . وهنا يصبح « الاستنتاج » وسيلة لتفويم العالم ، عن طريق نفي كل تغيب له .

٦ - ٦ وضعية الإنتاج :

يتناول الباحث ، هنا ، علاقة « نجمة أغسطس » بالمؤسسة الأدبية التي كانت تحكم الإنتاج الأدبي العربي في زمن صدورها ، وعلاقتها برواية صنع الله إبراهيم الأولى « تلك السراية » ، ويشير إلى حضور « نجمة أغسطس » - بدرجة أكبر من الرواية الأولى - للمؤسسة الأدبية ، من ناحية علاقتها بإحدى مكوناتها الخارجية : السلطة ، حيث يصل الكاتب - فيما يؤكد الباحث - إلى درجة أكبر من الرقابة الداخلية على الكتابة ، وإلى إدراك معرفة بصدده الذات ، تتجلى - هذه المعرفة - في الإقرار بالمعجز على مستوى الفعل السياسي ، وفي إدراك أن المجال الوحيد لممارسة فعلها يتحيز في مجال الكتابة ، فيتحول شكل الذات السياسي إلى شكل ثقافي ، إلى كتابة روائية .

٦ - ٥ وضعية الاستهلاك :

وليسنا يخصص بالتفصيل ، تتضمن « نجمة أغسطس » - من ناحية - اقتراحات دلالية محض ، تخلف نوعا من التعاقد الممكن مع القارئ . « فالسرد » ، وهو « نجمة » مركزية للرواية ، يصبح في علاقته بالأسلوب « التغطيات » - من التغطية الصحفية - اقتراحا دلاليا أوليا ، يوجه انتباه القارئ (وهنا يلهم الباحث مقارنة بين السرد في الرواية ، و « تغطيته » في كتاب « إنسان السد العالي » ، الذي شارك صنع الله إبراهيم في كتابته مع كمال القلش وروؤف سمعد) .

وتتضمن الرواية - من ناحية أخرى - اقتراحات دلالية أخرى ، تتعلق بمفهوم الكتابة نفسه ، إذ يتأسس الشكل السردى ، في « نجمة أغسطس » ، على مبدأ الحدائث . فالسارد يطرح - عمليا - أسئلة نقدية حول ممارسات رواية سابقة ، ومن ثم يستحضر القارئ مجموعة من المقارنات مع تلك الممارسات السابقة . ويشير الباحث إلى أن معنى « الحياء » يعد من أهم المعاني التي تلحق نص « نجمة أغسطس » من خلال عملية التلقي .

٦ - ٦ السياق البلاغي :

وفي جانب رصد ما يستدعيه نص الرواية ، بفعل المؤامرات الثقافية ، يتطرق الباحث أيضا إلى مثالب ما يمكن أن يضاف إلى هذا النص من معنى ، بفعل قوانين التواصل التي تحكمه

استشهادات على التعدد اللغوي في الخطاب الخاص بشخصيات الرواية ، ويكشف عما يتضمنه هذا التعدد من غنى وتنوع ، حيث تظهر هناك لغات السلطة والمهندسين والأطباء والسائقين والعمال والأجانب والصحفيين والأطباء . وبذلك تختلف اللغة - في الرواية - اختلافا يتنا ، في شكلها العلمي ، والمعرفي ، وشكلها المحلي ، والفصح ، والساحر ، واليومي .

وعلى المستوى الثالث ، يلاحظ الباحث أخيرا وجود لغة أخرى مختلفة عن لغة كل من السارد والكاتب ، هي لغة الآخر ، المقذمة مباشرة دون وسيط ، وهي لغة تصمد المرافقة بين اللغة الأدبية وغيرها . ويذهب الباحث إلى أن لغة مثل لغة « الفرحون رمسيس » بالرواية ، تعكس تصورا للعالم في صراعاته ، وتفصح عن ظهور السلطة بوصفها فاعلا أهل ، يمتص الصراع لصالحه من حيث ثقله لتبرجة اجتماعية .

٦ - ١ « بنية المعنى »

في هذا الفصل الأخير ، يدرس الباحث « المعنى » في « نجمة أغسطس » من عدة زوايا . فيتناول (القصيدة والعنوان والتعاقدات) ، و (تكون قصيدة المعرفة) ، و (وضعية الإنتاج) ، و (وضعية الاستهلاك) ، و (السياق البلاغي) ، وأخيرا (المعنى الأيديولوجي) .

٦ - ٢ القصيدة والعنوان والتعاقدات :

بعد أن يعرض الباحث للمزلق والإشكاليات المتعلقة بعملية استكشاف آليات المعنى ، وحدود اشتغاله في النص الأدبي بشكل عام ، يتناول « القصيدة » ، القلبية والمهيمنة ، وعلاقتها بالمعرفة في « نجمة أغسطس » ، فيحلل القصيدة في علاقتها بـ (الأنا - الكاتب) ، ويشير إلى وجود تعاقدات بين الكاتب والقارئ ، تتمثل على تحديد لمالية المعنى المشترك ، والإضالي ، الذي يسهم القارئ في خلقه وتكوينه . وأول شكل للتعاقد في « نجمة أغسطس » يرتبط بالعنوان نفسه ، « فالنجمة » تعبر عن علاقة بالفعل « نجم » (الذي يعنى ، في أبسط معانيه المرادفات : حصل - نتج - حدث) ، و « أغسطس » يشير إلى ما بعد قيام « الثورة » في مصر في شهر « يوليو » . وبذلك يصبح العنوان - كما يستنتج الباحث - تعبيراً عما حدث في مرحلة عبد الناصر ، بوصفه رمزا « للثورة » ، ١٩٥٢ .

٦ - ٣ تكون قصيدة المعرفة :

ويحلل الباحث تكون المعرفة بوصفها قصيدة نصية ، تخضع لتواصل نصي داخل ، يتم بين السارد ، بوصفه غير حائز على هذه المعرفة ، وشخصيات في الرواية يفترض أنها تملك هذه

وعلى مستوى وضعية « نجمة أفسطس » في سياق نظرية الرواية ، يشير الباحث إلى أن رواية صنع الله إبراهيم هذه على مستوى الشكل ، تهيم جدالاً مع « الرواية الجديدة » كما عرفت في فرنسا ، وإن ظلت الخلفية العامة الموجهة للكتابة مختلفة . كذلك فإن هذا الجدال لا يتسم بالطابع الألي الذي يعتمد على استيراد التقنيات .

وه « نجمة أفسطس » - كما يقول الباحث ، أخيراً - معتمداً على ما أرساه « ميخائيل باختين » حول « الرواية متعددة الأصوات » - رواية تحفل بعناصر إبداعية متنوعة ، وتقوم على نوع من التكسير المستمر للكتابة ، وأيضاً على تصدد المستويات اللغوية ، إلى جانب الطابع « الديالوجي » ، الذي تحفل به هذه الرواية بشكل واضح .

كل موضوعية ممكنة . كما يفتح الرواية على الفنون والمعارف الأخرى . وأخيراً ، فمن هذه العناصر التجديدية ما يتحقق على مستوى البعد « النقطي » ، « الصفحي » ، الذي يفضي على الكاتب « مسحة » ، « الشاهد » ، ويغرق الاعتقاد المهيم على الإبداع الروائي .

ويؤكد الباحث ، في استخلاصاته ، أن « الاهتمام المفرط بالواقع » في « نجمة أفسطس » ، لا يتماثل مع الواقعية كما مورست لدى روايين آخرين ، وأن التعدد ، الذي تقوم عليه كتابة هذه الرواية ، يجعل الإيحاء بالواقع ، فيها ، معرضاً لعملية « تكسير » حاد . ويتمثل هذا التكسير في الاحتراب بين « العام » - بوصفه مشتركاً وقابلاً للتصرف عليه - و« الخاص » - بوصفه تجسداً لمزاج « الأنا - الراوي » .

وهذه الرواية . ويقول إن صنع الله إبراهيم يصنع كلمته ، مع كلمات شخصياته . على قدم المساواة ، وأن « نجمة أفسطس » رواية تسمى إلى إعادة تشكيل الحقيقة على نحو « ديالوجي » تماماً .

ويجمل الباحث مجموعة من « عناصر التجديد » التي رأى أن « نجمة أفسطس » تزخر بها . ومن هذه العناصر ما يتحقق على مستوى جوهر الحكى ، مثل : « تحطيم وحدة الانطباع » ، ومجاوزة الحكاية ، والبعد اللا شخصي ، ومنها ما يتحقق على مستوى الكتابة ، مثل : البعد « الجسرافي » ، الخاص بتقسيم النص إلى أقسام وفصول ، والبعد « الوثائقي » و« اللصقي » ، الذي يزيد من تعدد المستويات النصية ، ويتحقق



رسائل جامعية

بالوجود والكون والمجتمع من حوله .

ينقسم هذا البحث إلى قسمين يختص القسم الأول من بدراسة « البنية الإيقاعية » ، ويختص القسم الثاني بالبنية الدلالية واللفظية ، حيث يعالج القسم الأول كل ما يتعلق بموسيقى شعر أبي تمام ، ويتضمن ثلاثة فصول تعالج بنية الأوزان وبنية القوافي وموسيقى الحشو .

يعالج الفصل الأول « بنية الأوزان » البحور المستخدمة في ديوان أبي تمام معتمداً على المنهج الإحصائي كمؤشر كمي على تواتر بعض الظواهر الإيقاعية بالقياس إلى بندرة غيرها من الظواهر . والمهدف من ذلك الإمساك بنوعية الإيقاع وتوصيفه كمياً دون الاعتداد ببعض المقولات العروضية الشائعة غير المدعومة بالإحصاء الكمي . وقد تناول الفصل البحور المستخدمة بالاعتماد على كم المقاطع من خلال تقسيمها إلى ست مجموعات ، ثم التعرف على نسب تواتر البحور ، وثبتت الدراسة الإحصائية أن هناك أربعة من البحور تشكل ٧٥ ٪ من البحور المستعملة في الديوان ، وهي الكامل والطويل والبيط والخفيف ، وأن الكامل وحده ، يشكل ما يزيد قليلاً عن ربع البحور المستعملة في الديوان . وقد احتل الصدارة يليه الطويل والبيط (١٧،٧٨ ٪) ثم الخفيف (١٣،٧٣) ، وقد ثبت من خلال إحصاء عدد الأبيات المستخدمة في كل بحر (فضلاً عن عدد القصائد والمقطوعات) أصالة تقدم الكامل على الطويل ، كما ثبت أن الشاعر في عدد الأبيات يفوق كثيراً نسبة استخدام عدد القصائد .

ويناقش الفصل الأول أيضاً ، فضلاً عما سبق ، أنواع المقاطع في البحور المستخدمة على حسب التواتر ، الذي يؤكد ازدياد حظ البحر من الاستخدام بازدياد عدد المقاطع في كل بحر وقياس الفارق بين نسب كم الأبيات في البحور كثيرة المقاطع ونسب كم الأبيات في البحور قليلة المقاطع ، نلاحظ الباحثة أن الفارق بينهما كبير جداً . وقد انقسمت البحور المستخدمة في الديوان إلى قسمين : القسم الأول يتميز بتفوق عدد المقاطع القصيرة على الطويلة ، وبضم الكامل والوافر ، والقسم الثاني يتميز بتفوق المقاطع الطويلة على القصيرة ، وبضم الطويل والبيط والخفيف . وقد أثبت البحث أن ما يزيد على ٤٠ ٪ من عدد أبيات الديوان نظمت على وزن الكامل والوافر لخاصية مطردة فيها ، وهي تغليب المقاطع القصيرة على الطويلة تارة ، أو التساوي بينهما تارة أخرى ، أو تغليب أحدهما على الأخرى . وبما عدا البحث تقسيم البحور المستخدمة إلى قسمين ، القسم الأول يختص بالأوزان المفردة ، والثاني بالأوزان

بنية القصيدة عند أبي تمام عرض : يسرية يحيى المصرى

عرض لرسالة الدكتوراه التي تقدمت بها الباحثة يسرية يحيى عبد الحميد المصرى إلى قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة عين شمس وموضوعها : « بنية القصيدة عند أبي تمام » ، وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن ، واشترك في المناقشة الأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمة ، والأستاذ الدكتور صلاح فضل .

تصبح الضرورة ملحة لدراسة شعر أبي تمام ، دراسة بنيوية من منظور جدلي يعاين جدلية فكر أبي تمام وأثر ذلك التفكير الجدلي في عالمه الشعري . وعلى ضوء التحليل البنائي لشعر أبي تمام وفي خلال ذلك الفكر الجدلي التشابك يمكن للباحث أن يفسر خصيصة من أهم خصائص شعر أبي تمام وهي الغموض وتعدد الاحتمالات الكامنة في المعنى الواحد ، تلك الخصيصة التي خرجت بالمعنى عن وحدانية البعد فصدمت بذلك حس الأمدى النقدي .

وفكر أبي تمام فكر جدلي شمولي . وقد تجلت هذه الشمولية في بناء القصيدة من خلال استخدامه الخاص المفرط للاستعارة والطباق والجناس والمذهب الكلامي . ويهدف التحليل البنائي لشعر أبي تمام إلى البحث عن العلاقة بين هذه الظواهر الشائعة في شعره ، وهذه الظواهر تعد نتاجاً لرؤية جدلية تعاين الأشياء كما تعاين الوجود من خلال الثنائية . فالاستعارة كشف ثنائي لعلاقات التشابه والتضاد بين أشياء لا علاقة ظاهرة بينهما ، والطباق كشف ثنائي للتشابه عبر التضاد والتضاد عبر التشابه ، والجناس كشف ثنائي يبحث في الاختلاف من خلال التشابه والمذهب الكلامي يبحث في التشابه عبر الاختلاف .

هذه العناصر التي تعد خصيصة جوهرية في العالم الشعري لأبي تمام في حاجة إلى التحليل البنوي الحرير على الفصوص في العلاقات الجدلية بين الأشياء . ويمكن للدارس من خلال هذا الفكر الجدلي الذي يعد علامة بارزة في شعر أبي تمام تكشف رؤيا الشاعر للعالم ومعاينته للوجود ، والوصول إلى النظام الذي يحكم القصيدة في شعره ، والنظام الذي يسري في عقله ، وبذلك يصل الدارس إلى فهم علاقة الشاعر الجدلية

يتناول هذا البحث شعر أبي تمام من منظور بنائي ، وبطمح إلى الكشف عن بنية كلية تنظم شعر أبي تمام ، إذ إن أي شيء لا بد أن يكون له بالضرورة بنية خاصة تحكمه وتفسره ، ولا بد أن يكون له تنظيمه الباطني الذي يجعل له شكلاً خاصاً يميزه عن غيره من الأشياء .

والهدف من التحليل البنائي هو الوقوف على روح العمل الأدبي ، وتعرف مختلف مستويات التحليل الأدبي ودورها في خلق البنية العامة للنص ، ومن هنا كان التركيز في هذه الدراسة على دراسة الإيقاع والصيغ والتركييب ومدى تواصلها جميعاً مع المستوى الدلالي للنص الأدبي ، فالتحليل البنائي هو فك للقصيدة ثم إعادة تركيبها مرة أخرى ، أو هو الفوص في البنية التحتية العميقة للقصيدة بغية اكتشاف النظام الذي يشكلها ويربط مختلف مستويات التحليل الأدبي .

إن البنائية طريقة في الرؤية ، ومنهج في معاينة الوجود ، إنها - كما يقول كمال أبو ديب - لا تغير الشعر ، ولكنها بصرامتها وإصرارها على الاكتناز المتعمق والإدراك متعدد الأبعاد والفصوص على المكونات الفعلية للشعر والعلاقات التي تنشأ من هذه المكونات ، تغير الفكر المعاصر للغة والمجتمع والشعر ، وتحوله إلى فكر متساقل قلق متوثب مكنته متفحص ، فكر جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع .

التحليل الأدبي بهذه الطريقة يعد طريقاً وخلقاً عند تطبيقه على شعر أبي تمام ، فمع استحكام عمود الشعر العربي في الفكر النقدي والبلاغي القديم ، ومع التسليم بالأغراض الشعرية وأن البيت هو وحدة القصيدة ، فضلاً عن ثبات مفهوم المعاني على ما كانت عليه في التراث النقدي القديم ،

المركبة . ويثبت البحث تفوق نسب استخدام الأوزان المركبة (٩٠,٩٪) على الأوزان المفردة (٨١,٦٪) ، وشيوع الزحافات والمعلل في الكامل والوافر بالقياس إلى البسيط والطويل ، فكان طبيعة الإيقاع في ديوان الشاعر يغلب عليها التنوع أو إيجاد التقابل التام بين نغماي البيت لإحداث النغم المطلوب . إن ازدواج التضاهيل يؤكد بالضرورة صفة التنوع في النغم الذي يؤدي إلى إقامة التناسب الضرورى بين الحركات والسواكن ، كما يذهب حازم القرطاجى .

ويعاد الفصل الأول النظر للبحور المستمثلة على ضوء الوزن المجموع والمفروق ، ونسب ورود بحور كل منها ، ودور كل واحد داخل البحر من خلال الإيقاع المساعد للوزن المجموع والمبايط للوزن المفروق . وقد أثبتت الدراسة الإحصائية انخفاض نسبة استخدام المخرج والمتغارب مع أمها من البحور المبدوءة بجوهر الإيقاع الثنائى التكوين ، وارتفاع نسبة استخدام البحور المحتوية على الوزن المفروق وتشمل ربع قصائد الديوان ، على حين أن الأبحر التى تحتوى على الوزن المفروق والى نظم فيها شعراء ما قبل الإسلام قد بلغت ٥٠٪ من شعرهم .

والإيقاع عند الشاعر يقوم على تكرار نواة نغمية ومجموعة من الوحدات المحايدة الأقل ، كما أن ازدياد نسبة البحور المحتوية على وزن مفروق تظهر ولح الشاعر بإقامة الإيقاع من طريق التناظر لا الانتظام الشكلى في الإيقاع بتكرار نغم واحد ، وتنبئ بحتوى على النواة الإيقاعية . وينتم الفصل الأول بإحدى من السكتة الشعرية والوقوفية المحتوية ، وتوازى الشطرين لتحقيق أعلى درجات التعاقب التركيبى في ديوان أبي تمام ، واستقطاب ما عداها من ظواهر إيقاعية قد تنضاد معها كالتدوير والتضمين ، فالإيقاع الأساسى الذى يعطى على الديوان على درجة عالية من الكثافة .

وقد ناقش الفصل الثانى بنية القوافى ، ودلت الدراسة الإحصائية على أن مخرج الشفنين يمثل المرتبة الأولى كروى في نسبة تواتر أصواته ، يليه المخرج الغارى . ثم الأسنان ، فالسطبى ، فاللهوى ، وأخيراً حيز الحلق ، مما يرجح أن الصوت بقدر ما يكون خرجة أقرب إلى الشفنين يكبر حظه من الاستعمال . كذلك أثبت البحث من خلال تواتر القوافى أن أكثر الأصوات شيوعاً في ديوان الشاعر هي الأصوات الأنفية والجانبيه والتكرارية ويليهما في الشيوع الأصوات الانفجارية المجهورة . ثم الرخوة المجهورة . ثم المجهور المزدوج .

ويناقش الفصل الثانى القافية من خلال التناظر بين الأصوات من جهة مخارجها وبحسب صفاتها ، فيتمتع القوافى من خلال ثنائية الجهر والهمس والشد والرخاوة ، وهي ثنائية متوازية مع ثنائية البحور المفردة والمركبة وثنائية الأبحر الصافية

والممتزجة وثنائية الوند المفروق والمجموع . وقد ناقش الفصل دور القافية النوعية Categorielle من خلال اختيار الشاعر لمجموعة من الكلمات التى تنتمى إلى بنية مورفولوجية واحدة ، فتنتمى بالضرورة إلى القطاع الدلالى نفسه الذى يربط بين كلمات القوافى في القصيدة الواحدة . والتقابل النحوى الدلالى هو السمة الأساسية للقوافى في ديوان أبي تمام ، فكثيراً ما يتوافر هذا التقابل في القصيدة الواحدة من خلال التقابل القائم بين الأفعال والأسماء ، أو بين الأسماء والصفات أو بين صيغ المفرد والجمع ، أو بين صيغ الجمع المختلفة ، وقد يكون التقابل داخل النوع الواحد كأن تكون قوافى القصيدة فعلية ، ويكون التقابل بين أزمان الفعل أو بين التذكير والتأنيث .

والملاحظ على القصائد التى قابلتها المتدراك غلبة اسم الفاعل فيها ، أو صيغة متتهى الجموع أو الجمع بشكل عام . ويمكن في بعض القصائد التقابل الحاد في قابلية المتدراك بين اسم الفاعل للمفرد وصيغ الجمع بشكل عام .

ويقسم الفصل كلمات القوافى إلى مجموعات بحسب بنائها المورفولوجية ذات صيغ صرفية أو نحوية واحدة مما يؤكد الانتماء إلى مجال وظيفى نحوى واحد . ولا شك أن هذا التقسيم يمنح كلمات القوافى دلالة أقوى من خلال التقابل بين ما هو صون وما هو دلالى . وقد أثبت الفصل أن القافية عند أبي تمام تتميز بأنها متوسطة الكثافة ، وأن القافية ذات الدرف تتمتع بنسبة تردد عالية . وفيما يختص بالفصل الثالث ، موسيقى الحشو ، فقد ناقش فكرة ازدواج الظواهر الصوتية دلالية وتلاحمها في الديوان خاصة الجناس ، كما ناقش نوعين من القوافى الداخلية في شعر أبي تمام وهما القافية الداخلية بدون تقطيع عروضى متوازن ، والقافية الداخلية بتقطيع عروضى متوازن . وركز الفصل على علاقة القافية بسائر كلمات البيت من خلال التلاحم الدلالى القائم على التماثل الصوتى في القوافى الوسطى والداخلية والتسبيح والترصيع والتشطير والتسميط ، كما ركز على التلاحم الدلالى من خلال قاعدة التلاف القافية مع ما يبدل عليه سائر البيت في التوسيع والإيفال والتكمين . ويؤكد الفصل الثالث وجود بعض الملامح المشتركة بين القافية بما هي مظهر صون وسائر كلمات البيت بما هي مظهر دلالى ، تلك الملامح القابلة لتحقيق الفاعلية المشتركة بينهما ، وتكوين البنية المشتركة بينهما . كما يؤكد استمراراً لخصيصة التقابل الصوتى والنحوى والدلالى في الديوان ، قيام صور التمكين والتوسيع والإيفال على التضاد بين كلمة القافية وكلمة في صدر البيت من جهة ، أو بين مصراع البيت من جهة أخرى .

وينقسم الباب الثانى إلى أربعة فصول ، وقد ناقش الفصل الأول مفهوم الدلالة بين القديم والحديث ، مركزاً الدراسة بشكل خاص حول

الأمضى ونقد لمعان أبي تمام .

وقد هالج الفصل الثانى من الباب الثانى والبنية الدلالية بين الأفراد والتركيب ، وقد ثبت بالإحصاء أن أكثر من ستين في المائة من شعر أبي تمام قد اتخذ المقطوعة قالباً له ، ولا شك أن بنية المقطوعة تختلف عن بنية القصيدة الطويلة . ويدرس الفصل المحاور الدلالية في القصيدة . ويحدد تقابل الوظائف فيها مما يميز بين أنواع القصائد في ديوان أبي تمام . ويتم ذلك من خلال تحديد إيقاع الزمن في القصيدة واستجلاء التشكيل الزمانى فيها ، وما إذا كانت تعبر عن لحظة زمنية محددة مقترنة بانفعال آن ذى بعد واحد أو في المقابل تحتضن الانفعالات المتضادة وتعتبر عن صيرورة الزمن وتحول . ولذلك فقد اتجه البحث إلى تقسيم قصائد أبي تمام إلى قسمين ، من خلال دراسة الشعور وازدواجيته في البنية المركبة ، وعار البنية المفردة من هذه الازدواجية . وقد ناقش الفصل من خلال تقابل الوظائف شريحة الطفل والمرأة المرحضة ، وكيف أن هاتين الشريحتين تتقابلان مع شريحة الممدوح وشريحة الفخر بالشعر ، وأن شريحة الانسحاب في الصحراء تمثل علاقة توسيطية بين المطلع والممدوح ، كما ناقش الفصل التقابل بين الشريحتين على مستوى الصيغ والمستوى الانفعالى والمستوى الكمى أيضاً ، من خلال التقابل بين الإيقاع المساعد والإيقاع المهابط في الشريحتين المتضادتين .

وقد ركز الفصل الثانى على شريحة الممدوح في القصيدة متعددة الشرائع ، إذ إنها شريحة مفتوحة غير مقيدة بزمان ، فكأنها تعبر عن انفساح الأمل من خلال شخص الممدوح في التواصل والاستمرارية ، وتتواشج ملاصق الجود وملامح الشجاعة في إقرار الفاعلية . وتؤكد فاعلية الجود من خلال استبطانه لحس التداخل والازدواجية وتصويره في صورة تبلغ حد المنازعة والتوتر ، ولذلك تتسع الدائرة الدلالية للجود فيصبح مجعاً للشىء ونقيضه في آن واحد ، وتوضح جدلية الجود من خلال تمتع الممدوح بالإيجابيات والسلبيات معاً ، وتصبح جدلية الجود تلاهما بين الولادة والعقم والراحة والنمب والضحك والكآبة والهدم والبناء والصلابة واللين والغرم والغنى والشحوب والإشراق ، والتأليف والشفث .

كما يناقش الفصل الثانى المحاور الدلالية للاستعارة في ديوان أبي تمام ، فيقسم موضوعات الاستعارة تبعاً لوره دها الكمى في الديوان . ويحلل الاستعارات خاصة بالدهر ، أو الزمان المكافئة الأولى في كثرة الورد ، يليها الفخر بالشعر ، ثم والمعالى ، فالاستعارات الخاصة بالمكان ، ثم الآمال والأمان ، ثم الكرم . وتبدو قيمة الاستعارة بشكل خاص في شعر أبي تمام من خلال تركيزها على ازدواجية الرؤية التعبيرية . وهذه الازدواجية تجعل طر في الاستعارة يسير كل منها مع الآخر جنباً إلى جنب .

اللفظين ووصولها إلى تركيب جديد . ويتعقب الفصل أهم المحاور الدلالية الخاصة بالإضافات وهي الجود والمناها والذهر وقوافي الشعر والمعالي ، ويتضح من خلال المزاجات الاسمية أن معظمها يجمع بين المحسوس والمجرد ، ويبدو الكون من خلال عالم الكلمات عالمًا يجمع بين التوحد والمخالفة ، وتسرى روح المخالفة عبر التوحد ، كما يتغلغل حس التوحد بين ثنائيا المخالفة .

وقد ركز الفصل الرابع على الإرادات الخلفى *Loxymore* في هذه المزاجات . وقد عرفه هنرى موريه في معجمه بأنه نوع من التضاد يتم من خلاله التقريب بين كلمتين متباعتين تبدو الأولى كأنها تلغى منطقيا الثانية . ويحدد كوهين للإرادات الخلفى بنية محددة الملاصح تتمثل في اللاتناسب الدلالي بين اسمين في شكل عطف أو إضافة ، فالتركيب الإضافي يعد بنية تركيبية للإرادات الخلفى ، وهي من البنيات التي شاعت في ديوان أبي تمام .

ويؤكد الفصل الرابع ثلاثى ملاصح الصور الأسلوبية في ديوان الشاعر ، فالمجاز والاستعارة والإرادات الخلفى والإسناد الاسمى والمبالغة في النعوت تتميز جميعها ببنية مشتركة ، وهي تداخل الملاصح وتشابك العلاقات . وقد تعرض هذا الفصل للسيمات الأسلوبية للديوان . وقد أثبت الإحصاء التفوق العددي للأفعال تليها الجمل الفعلية ثم الاسمية فالإضافات فالنعوت . ويعبر إيثار أبي تمام للفعل عن نظرته للأشياء من خلال تعاقب الزمن عليها ورصد الأشياء الثابتة وقد سيطرت عليها ديناميكية الفعل .

ويؤكد البحث في النهاية أن الظواهر اللغوية في ديوان أبي تمام تتأزر مع صور الإسلوب فيه لتؤكد حس التداخل والتشابك في ذهن أبي تمام . وذلك الحس الذى انطبع على استعماله الشعرية .

وإذا تجسد المكان المحدودة والثبات والانتهاه فإن الاستعارات الخاصة به تدمر هذا الثبات ، من خلال الحركة التي تشكل الحياة الإنسانية وهذا مما يؤكد التزاوج في عقل الشاعر بين المكان الثابت وحركات الإنسان .

ويختص الفصل الثالث من الباب الثانى بالبنية الدلالية للمطالع ، فيتناول بالإحصاء نسب ورود المطالع داخل الأغراض . ويتجلى المديح تحتل المرتبة الأولى ، فثلاثة أرباع قصائد المديح ذات مطالع ، على حين يخلو الغزل من القصائد ويتنصر على المقطوعات .

ويركز الفصل الثالث من خلال المطالع على جدلية المكان أو الزمان التي يجسدها الطلل ، فيبدو الطلل المكان مختزلا لزمان تصورى هو مزيج من الماضى والحاضر ، إذ يمثل حلحلة لفهوم الزمان من خلال تلك الحركة النشطة المتراوحة بين مشهد الطلل حديثا والزمن الغابر مع المحبوبة ، كما يمثل اختزال الزمن في الطلل في توحيد المحظنتين تارة وفي طغيان مشهد الحياه والحركة والحب على مشهد الحراب .

ويختص الفصل الرابع بالحديث عن البنية الدلالية اللغوية ، ويتناول استخدامات الألوان في شعر أبي تمام من خلال اللاتناسب بين الصفة والموصوف ، كما يجسد السياقات الدلالية للألوان ، ويؤكد من خلال انحرافات الألوان عما وضعت له رمزية هذه الألوان وتوسيعها للمحلول الدلالية .

كما يناقش هذا الفصل احتلال الأبيض والأسود مساحة كبيرة في الديوان ، وأن الأبيض هو لون الألوان في الديوان .

ويركز هذا الفصل على دراسة المزاجات الاسمية والنعنية ، ويؤكد على دور الإضافات في الخروج عن الدلالة الحرفية والتواضع القائم بين اللفظين الذى يصل إلى حد التلاحم وانصهار

ويتعرض الفصل الثانى للكلمات المفتاح في ديوان الشاعر وفي المديح بصفة خاصة ، أى الكلمة التي حظيت بأعلى نسبة تواتر داخل الديوان . وبشكل الذهر، الكلمة المفتاح لكثرة ورودها ، سواء ورد بهذا اللفظ أو بالفاظ مختلفة مترادفة كالسنين والحقب والزمان والأيام .

ويتكاتف مع تواتر التصنيفات الاستعارية لبعض الموضوعات والكلمات المفتاح التي شاعت في شعر أبي تمام ، نسبة شعوب بعض التراكيب الإضافية المصنفة بحسب موضوعاتها ، وأهم محاور هذه التراكيب الإضافية محور الذهر ومحور المجد ومحور الموت ومحور الجود ومحور القوافي ، على أن هناك ملمعا هاما يجمع بين هذه المحاور بماضى موضوعات استعارية أو بما هي مركز إشعاع دلالي، وهو طغيان عنصر الحركة ، والإلحاح على علامات الحياة المتحركة المتغيرة .

هذا وقد دارت استعارات الذهر حول أربعة محاور : الإنسان ، والجمل ، والقناة المصوجة ، والبرد بحواشيه الرقيقة أما الاستعارات المتصلة بنواذب الذهر فقد دارت حول الإنسان ، والجمل ، والنار ، والبكارة . وقد دارت الاستعارات المتصلة بالأرض على الأنوثة بشكل خاص من خلال الاختيسال ، والتبختر ، والاحتحال ، والافتراح ، والبكارة .

وتندور الاستعارات الخاصة بالقوافي ، حول المرأة البكر أو الأيم والافتراح ، والنطاح ، والثوب والخل ، ثم أناقة ، ثم القناة ، ثم السيف والدوحة والثوب .

ويؤكد موضوعات الاستعارة ذلك التشابك والالتحام بين الحياة الإنسانية والحيوان ، وخلافا لذلك التشابك تتلاحم الحياة الطبيعية والحياة الإنسانية وتشابهان في الاستعارات الخاصة بمحور الجود . ويتأكد العنصر الحضارى في الاستعارات المتصلة بالمجد والقوافي والذهر .

رسائل جامعية

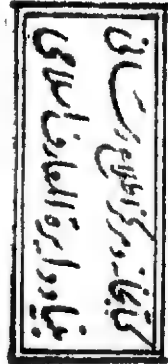
نقدية في التطبيقات المتنوعة ، وبهذا المعنى ، فإن هذا البحث - كما يشير الباحث - يمد بحثاً في « فينومينولوجيا الفينومينولوجيا » فهو يجاوز إلى حد بعيد حدود التعريف بنماذج أو معالجات فينومينولوجية إلى رؤية نقدية تأمل هذه المعالجات ؛ ولكنها رؤية نقدية تأمل إلا أن تكون من داخل الفينومينولوجيا ذاتها .

وفي ضوء هذه الأغراض البحثية قسم الباحث بحثه إلى أربعة أبواب ، وصدوره بمقدمة ، وذيله بخاتمة :

والباب الأول ، وهو معنون بعنوان « الفينومينولوجيا بين المنهج المحال للبحث الجمالي » ، يمد مدخلا ودعامة ضرورية للبحث برمه ، وينقسم إلى فصلين : أولهما الذي يحمل عنوان « ما الفينومينولوجيا ؟ » ، يعالج الفينومينولوجيا من حيث هي منهج خالص ، وهو يسلك سبيله إلى هذا بتنبع دوافع الاتجاه الفينومينولوجي ومنطلقاته ، مروراً بالتغيرات والاختلافات التي طرأت على محاوره المنهجية ، ويبلغ غايته في النهاية باستخلاص الثوابت أو العناصر المنهجية الأساسية التي يتفق عليها من يتمسكون إلى هذا الاتجاه . أما الفصل الثاني ، فيكشف عن كيفية توظيف هذه العناصر المنهجية بما هي أسس أو منطلقات للبحث الجمالي الفينومينولوجي ، وبخاصة في مجال الخبرة الجمالية . وهذا الباب على درجة قصوى من الأهمية ؛ لأنه يمدنا بالأسس التي سوف نستند إليها في تحليل المعالجات التطبيقية المتنوعة للخبرة الجمالية ومراجعتها .

والأبواب الثلاثة التالية تتناول بطريقة تحليلية نقدية نماذج تطبيقية متنوعة للمعالجات الفينومينولوجية للخبرة الجمالية ؛ وهذه المعالجات مرتبة ترتيباً تصاعدياً متناظراً مع تصاعد أهميتها ، أي أنها تتصاعد في الترتيب وفقاً للقدر الذي تسهم به في مجال البحث الجمالي الفينومينولوجي .

الباب الثاني مكرس - في فصلين - لموقف هيدجر ؛ لأنه يغطي مساحة أو بعداً معينا في نطاق البحث الفينومينولوجي للخبرة الجمالية ، وهو ما أسماه الباحث باسم « البعد الأونطولوجي للخبرة الجمالية » ؛ ويعني به تحليل ماهية وجود ما يكون موضوعاً لهذه الخبرة ، أي العمل الفني ذاته ، وتحليل أسلوبه . وقد انتهى الباحث من هذا الباب إلى ما مفاده أن قيمة هيدجر الأساسية بالنسبة للإستيقاظ الفينومينولوجية هي تأكيد أولية بحث العمل الفني ، وفي مقابل ذلك فإن إغفائه الأساسي يمكن في أنه أهمل البحث في أفعال الخبرة



المنهج الفينومينولوجي في تفسير الخبرة الجمالية

عرض : سعيد محمد توفيق

عرض لرسالة الدكتوراه التي تقدم بها الباحث سعيد محمد توفيق إلى قسم الفلسفة بكلية الآداب ، جامعة القاهرة . وعنوان هذه الرسالة « المنهج الفينومينولوجي في تفسير الخبرات الجمالية » .

أشرف على الرسالة الأستاذة الدكتورة أميرة مطر ، واشترك في لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور صلاح قنصوه والأستاذ الدكتور محمود رجب . وقد أجازت الرسالة وحصلت على مرتبة الشرف الأولى .

سهلة : فمجرد التعرف على طبيعة الاتجاه الفينومينولوجي في تناوله للأشياء - بما في ذلك قضية الخبرة الجمالية - يمد أمراً مقدماً ؛ لأن الاتجاه الفينومينولوجي ذاته يمد نتاجاً لكثرة من فلسفات أو تطبيقات متنوعة للمنهج الفينومينولوجي في قطاعات متعددة من الخبرة . ولذلك ، فإن فهم طبيعة هذا الاتجاه يقتضي تركيز النظر على المنهج الفينومينولوجي ذاته ، بوصفه ذلك المنهج الذي يوحد ويربط بين المعالجات التطبيقية المتنوعة . ولذلك فقد تناول الباحث في دراسته معالجات عدة بوصفها عينات أو نماذج تطبيقية للمنهج الفينومينولوجي في نطاق الخبرة الجمالية . والحقيقة أن هذه المعالجات لم تكن مقصودة لذاتها ، فليس الغرض من وراء هذا البحث عرض وجهات نظر ، أو حشد نظريات فلاسفة فينومينولوجيين حول قضية الخبرة الجمالية ، وإنما هدف البحث - بخلاف ذلك - هو إبراز أسلوب التناول الفينومينولوجي للخبرة الجمالية من خلال دراسة نقدية لهذه النظريات أو المعالجات بوصفها صورا أو نماذج متنوعة من التطبيق . أي أن الباحث يحاول أن يلتصق في هذه المعالجات تلك المبادئ والعناصر والإجراءات التي تسير وفقاً للمنهج الفينومينولوجي ، وأن يستبعد تلك الشوائب والعناصر الدخيلة التي تنتمي إلى سياق « لا - فينومينولوجي » . وقد اقتضى هذا تحديد معايير ثابتة مميزة للاتجاه الفينومينولوجي كمنهج خالص ؛ وفي ضوء هذه المعايير نظر الباحث برؤية

الاتجاه الفينومينولوجي في تفسير الخبرة الجمالية ، بحث يكشف عن أسلوب جديد في تناول قضية تقليدية . ويرى الباحث أن جوهر الفينومينولوجيا (أو الظاهرية) يكمن في هذا ، أي في كونها أسلوباً أو منهجاً جديداً في المعرفة والخبرة بالعالم والأشياء ؛ فلم تنشأ الفينومينولوجيا بوصفها مذهباً معيناً أو فلسفة معينة ، وإنما بوصفها منهجاً ومشروعاً طموحاً لإعادة تأسيس الفلسفة ذاتها ، وإعادة صياغة مشكلاتها وقضاياها التقليدية من طريق إعادة صياغة نظرية المعرفة أو الخبرة . وبهذا المعنى تكون الفينومينولوجيا فلسفة أولى أو فلسفة للخبرة ذاتها ، فهي تعلمنا أسلوباً أو منهجاً لتحليل ماهية الظواهر ووصفها ؛ أي وصف ما يظهر في خبرتنا المباشرة بالعالم والأشياء .

ومن هذا المنظور نفسه ينطلق التطبيق الفينومينولوجي في مجال البحث الجمالي أو ما يُعرف باسم « الإستيقاظ الفينومينولوجي » ؛ فليس هذا العلم - فيما يرى الباحث - سوى تطبيق لمنهج الوصف الفينومينولوجي في مجال معين من الخبرات الإنسانية ، وهو مجال الخبرات أو الظواهر الجمالية . فالسؤال الأساسي الذي تطرحه كل إستيقاظ فينومينولوجية على نفسها هو : ما الذي يحدث في خبرتنا حينما نكون إزاء عمل فني ما ؟ وما هذا إلا محاولة لرصد الأسلوب الذي به نجيب الاستيقاظ الفينومينولوجية عن هذا السؤال .

وكما يؤكد الباحث ، فإن هذه المحاولة لم تكن

المهنية تأسيس مبحث الخبرة الجمالية هل مبحث العمل الفني : فكل المعالجات الفينومينولوجية تحاول وصف الظاهرة الجمالية من خلال البدء بالإجابة عن سؤال أولي هو : ما طبيعة وجود ذلك الكيان الذي يكون معطى لخبرتنا الجمالية والذي نسميه العمل الفني ، وما أسلوبه ؟ وبعد ذلك فقط يمكن الإجابة عن سؤال آخر هو : كيف يظهر هذا الكيان في خبرتنا بوصفه موضوعا جماليا ؟

سابعاً : إن المنظور الفينومينولوجي في أنقى صورته يؤكد الطابع التركيبي للخبرة الجمالية ، وهذا يعني أنها ليست خبرة لحظية ، وإنما تتألف من عمليات معقدة تتداخل معاً في علاقات جدلية ، وبذلك تتم مجاوزة ما أسماه الباحث « بالمنظور الواحدى للخبرة الجمالية » .

ثامناً : إن المبحث الفينومينولوجي قادر بطبيعته على أن يمتد إلى تحليل ظواهر جزئية بالغة الدقة داخل الخبرات الجمالية المتنوعة ووصف هذه الظواهر . وهذا الطريق - الذى جسده لنا بوضوح معالجة إنجاردن - يظهر لنا كذلك الطابع التكامل للمبحث الفينومينولوجي الذى يتميز بأنه ليس نتاجاً لجهد فردى ، بل نتاجاً لجهود جماعية ، بحيث يسهم كل جهد في فحص ظاهرة أو مجموعة من الظواهر الجزئية وفقاً للمبحث الفينومينولوجي ، ثم يأتي جهد آخر ليضيف إليه أو يصححه ، وهكذا .

ثاسعاً : بسرهم كسل قدرات المبحث الفينومينولوجي ، فإنه في النهاية ليس منهجاً سحرياً يكفل لنا إجابة عن كل التساؤلات ، أو دواء شافياً لكل المضلات ، وإنما هو فحسب منهج يسمح لنا بقدر أكبر من دقة البحث وصرامته في نطاق معين هو نطاق ما يظهر لنا في الخبرة ، وهذا يعني ضمناً أن هناك حتى في مجال البحث الجمال ظواهر معينة تجاوز هذا النطاق ، فلا تظهر في خبرتنا على نحو مباشر ، وإنما تبقى مستورة تستعصى على التحليل والوصف المباشر ، ولذلك فإن هناك الكثير من القضايا سوف تبقى مجالاً لفلسفة الفن ، في مقابل الوصف الخالص لخبرتنا المباشرة بالظواهر الذى ينبغي أن يبقى من نصيب الإستيقظ الجمالية الفينومينولوجية .

هاشراً : إن القيمة الأساسية غير المباشرة لهذا البحث هي أنه يعلمنا كيفية التوظيف الأمثل لعناصر المبحث الفينومينولوجي من خلال دراسة تطبيقية هائية ، وبذلك يقدم لنا منهجاً من أكثر المناهج الفلسفية المعاصرة خصوصية وعمقا ، على نحو يمكننا من الاستفادة منه وتطبيقه على ظواهر لا حصر لها .

أما عن أهم نتائج هذا البحث الصريحة والمضرة ، فيمكن إيجازها في النقاط التالية :

أولاً : إن أهم ما يميز الاتجاه الفينومينولوجي في تناوله للخبرة الجمالية إنما هو طابعه المبهجى الذى يهدف إلى إعادة تأسيس الإستيقظ أو لفلسفة الجمال بما هو علم وصفى للخبرات الجمالية ، في مقابل الاتجاهات التقليدية بوصفها اتجاهات تأملية لا منهجية تقوم على فروض مسبقة ومعايير قبلية غير مستخلصة بعداً عن طريق الوصف . وهذا يعنى أننا ينبغي أن نعيد النظر في المفهوم التقليدي لفلسفة الجمال بما هو علم معيارى .

ثانياً : إن الإستيقظ الفينومينولوجية إذ ترفض الاتجاهات التقليدية لعدم منهجيتها ، فإن ذلك لا يعنى أن كل اتجاه مبهجى في البحث الجمالى يكون مقبولا من الناحية الفينومينولوجية . ومن هنا فإن الفينومينولوجيا ترفض رفضاً تاماً محاولات علم النفس المستعينة في نقل منهج العلم التجريبي إلى الإستيقظ ، فالحقيقة أن الفينومينولوجيا تريد أن تجعل من الإستيقظ أو فلسفة الجمال « علماً » وذلك بأن تؤسسها على منهج يكفل لها أكبر قدر من الدقة والصرامة اللتين يتميز بهما العلم ، وليس بأن تخلص هذا العلم من طابعه الفلسفى .

ثالثاً : بسرهم أن التحليل الفينومينولوجي يبدأ بالتحليل البنوي للعمل الفني ، إلا أن التحليل الفينومينولوجي يجاوز إلى حد بعيد حدود البنوية الخالصة ، التى تعد غير قادرة بذاتها على اكتشاف العناصر البنوية التى تدخل في تركيب العمل الفني بوصفها عناصر قصدية تكون مفترضة بواسطة الخبرة ، أى بوصفها موضوعاً لخبرة جمالية لا وجود لها خارج هذه الخبرة .

رابعاً : إن الاتجاه الفينومينولوجي في تفسيره للخبرة الجمالية يجاوز إطار الذاتية والموضوعية معاً ، فكما أن هذا الاتجاه يناهض النزعات الذاتية في مختلف صورها النفسانية والنسبية التاريخية ، فإنه يقاوم بالمثل كل منظور موضوعي للجميل ، أى كل منظور يضع الجميل ويصفه وفقاً لشروط موضوعية قبلية في مقولات معينة دوجماطيقية .

خامساً : ومجاورة ثنائية الذات - الموضوع في تفسير الخبرة الجمالية يعنى من الناحية المنهجية أن البحث الفينومينولوجي قد كشف لنا الطابع القصدي للخبرات الجمالية بوصفها خبرات يكون فيها الوهم مرتبطاً بموضوعه الجمالى ومتوجهاً نحوه في علاقة تلازمية .

سادساً : إن تأسيس الإستيقظ بما هو علم وصفى للخبرات الجمالية يقتضى من الناحية

ذاتها ، فلم يبين لنا كيف يتأسس العمل الفني بما هو موضوع جمالى في خبرة الذات . علاوة على أنه حصر دلالة العمل الفني في دلالاته الأونطولوجية ، وبذلك جعل سؤال العمل الفني تابعا لسؤال الوجود . وقد كان هيدجر يبحث في الفن عن الفلسفة ، ومن ثم شاب معالجته طابع البحث في فلسفة الفن لا الإستيقظ بمعناها الدقيق كعلم وصفى للخبرات الجمالية ، برغم أنه كان يستخدم أدوات فينومينولوجية .

أما الباب الثالث المعنون باسم « التحليل الفينومينولوجي للخيال والإدراك الحسى في الخبرة الجمالية » ، فيتناول في ثلاثة فصول ثلاث معالجات كانت مهمة لتحليل العمليات الواحية في الخبرة الجمالية ووصفها . فهذه المعالجات ، التى تمثلت بوضوح لدى سارتر وميرلوبونى ودوفرين ، كانت مهمة بساليد أو الجانب الذى أهمله هيدجر ، وهو الجانب المتعلق بأفعال الخبرة ذاتها ، وبخاصة الأفعال التخييلية والإدراكية . وبرغم ما هنالك من اختلافات بين هؤلاء تصل أحياناً إلى حد التعارض ، إلا أنها بدت للباحث في النهاية اختلافات في بؤرة التركيز : فسارتر يقدم وصفاً للخبرة الجمالية من حيث هي عملية يتمثل فيها الوهم تحليلياً دلالة العمل الفني من خلال الوسيط المصادى أو الموضوع الفيزيقي المحسوس ، وميرلوبونى يجعل دلالة العمل الفني مباطئة في هذا المحسوس وتمعنى من خلاله لإدراكنا الحسى ، أما دوفرين فإنه يفيد منها معاً ويجاوزهما ، وذلك حينما يظهر لنا الطابع التركيبي للخبرة الجمالية ، التى تتألف من عناصر عدة تشمل الإدراك الحسى والخيال والشعور .

أما الباب الرابع والأخير ، فقد خصصه الباحث لرومان إنجاردن باعتباره يقدم لنا نموذجاً للتحليل الفينومينولوجي الخالص للخبرة الجمالية . والباحث يعنى « بالتحليل الخالص » أنه تحليل مكرس لوجه الفينومينولوجيا ، ولم ينحرف في أى من إجراءاته أو مراحلها عن المنهج الفينومينولوجي ذاته . وإذا كان الباب السابق يقدم لنا معالجة دوفرين بوصفها ذروة تطور الإستيقظ الفينومينولوجية على نحو ساتم التعبير عنها في فرنسا ، فإن هذا الباب يبرهن لنا على أن دوفرين لم يكن قادراً على مجاوزة أخطاءه ولفقيه سارتر وميرلوبونى وتطوير موقفيهما إلا من خلال إنجاردن . وهذا الباب يشتمل على فصلين : أولهما يقدم لنا تحليلاً فينومينولوجياً للخبرة الجمالية من خلال إطار تخطيطي عام ، وثانيهما يطبق هذا الإطار على نموذج أحسن وهو الخبرة بالعمل الفني الأدبي .

الهيئة المصرية العامة للكتاب

**معرض
القاهرة الدولي العشرون
للكتاب**

في الفترة من ٢١ يناير - ٨ فبراير
١٩٨٨

يدعوكم لمشاهدة
أحدث وأرقى ما أنتجته دور النشر العالمية



وثائق

نصوص من النقد العربى الحديث

الأرغول

فن الزجل

نصوص من النقد الغربى الحديث

● بول قاليرى (الشعر والفكر المجرد :

الرقص والسير) ١٩٣٩

● وليم بتلر بيتس : رمزية الشعر

الجزء الاول اول ربيع الاول سنة ١٣١٢ السنة الاولى



الأخلاق

جريدة علمية أدبية فكاهية تهذيبية

تصدر في كل شهر عربي مرتين

صاحبها ومحررها

محمد النجار

قيمة الاشتراك عن سنة كاملة ٤ فرنًا في داخل القطر
و ٤٥ في خارجها . والصف افسس والقيمة تدفع سلفًا

طبع وطبعة المؤلف بدارع النعالة قرب القراويل الزمزم بمصر

من يقبل هذا العدد يعد مشتركاً

القسم العلوي

﴿ فن الزجل ﴾

قد اشتغل بهذا الفن كثير من غير معرفة اصوله وموازينه وعاب
 الاشتغال به جم غفير من الشعراء الجيدين في عصرنا هذا ورأوا ان
 الاشتغال به ضرب من الهذيان ونوع من السخرية غير جاعلين بانه
 احد الفنون السبعة ولم المذر فان ما يسمونه من كلام بعض الزجالين
 لا فرق بينه وبين كلام الجماعة المعروفين (بالادبية) وغالب ما ينظرون
 منه بكون على وزن (شرم برم حالي غلبان) ولكون جريدتنا (الارغول)
 لا تأبى أن تدرج ما حسن منه وخصوصاً النوع الخاص بالنصائح والحكم
 والتكلم على الاخلاق والعادات احيينا ان تفكلم عليه بما يفيد المشتغل
 به ان له اصولاً وموازين معلومة بطريقة سهلة اذا عرفها المشتغل به
 واتبعها سهل عليه المضي في طريقه وترك ما يجنب فيه خبط عشواء وتحقق
 انه ليس من فساد اللغة كما قيل لان الذين اشتهروا فيه من المتقدمين مثل
 ابن الفحام والقباري وغيرهما كانوا من الراسخين في العلم وكان لهم اليد الطولى
 في اللغة العربية الفصحى ولكن لاشتراط الفن فيه نظموا منه سبعين
 اصوله وشرائطه فلا تقفل ايها المشتغل به واسمع ما اقول

اعلم ان اوزان الزجل كثيرة لا تنحصر حتى قال بعضهم ان صاحب
 الف وزن فيه (قشلاق) ولهذا أمكن ان يؤتى به موزوناً باوزان بقية
 الفنون السبعة التي هي الشعر والدوبيت وكان وكان والترشح والموال

بفتح الميم وتشديد الواو باللام اخره وضبطه بعضهم بفتح الميم وكسر اللام
 وياء مشددة صفة جمع مضاف لياء التكلم ولعل سبب تسمية وزنه به
 ان هرون الرشيد لما قتل جعفر البرمكي أمر ان لا يرثي بشعر فرثه جارية
 بكلام من هذا الوزن وصارت تقول يا موالتي والاول هو المشهور
 وسابها هو الزجل ولقد قال ابن خلدون اول من ابدع في الطريقة
 الزجلية ابو بكر بن قزمان وان كانت فيلت قبله بالأندلس لكن لم يظهر
 حلاها ولا انسكت معانيها واشتهرت رشاقتها الا في زمانه وهو امام
 الزجالين على الاطلاق. وقال ابن سعيد وزابت ازجاله مروية ببغداد
 اكثر مما رأيتها بمجاور المغرب قال وسمعت ابا الحسن بن محمد الاشيلي
 امام الزجالين في عصرنا يقول ما وقع لاحد من أئمة هذا الشأن مثل
 ما وقع لابن قزمان شيخ الصناعة وقد خرج الى المعتز مع بعض اصحابه
 فجلسوا تحت عريش وامامهم مثال اسد من رخام يصب الماء من فيه
 على صفائح من الحجر مدرجة فقال

وعريش قام على اركان بحال رواق
 واسد قد ابتلع ثعبان في غلظ ساق
 وفتح فيه بحال انسان فيه الفواق
 وانطلق يجري على الصنّاح ولقى الصباح

ولقد برعت فيه اهل الامصار في عصرنا هذا ونظموا فيه بلقنهم
 الحضرية المصرية وراخوا فيه المستحسن من التزام عدم الازراب في
 نظمه فهاؤا فيه بالفرائب واتسع فيه للبلافة بحال بحسب لغتهم المستعجمة

ونظّموا منه بالفاظهم العامية في سائر البحور الستة عشر ويسمّون ذلك بالشعر الزجلّي ومثله في وجوب عدم اعراب الفاظه (الكان وكان والقوما) لأن هذه الفنون السبعة منها ثلاثة معربة أبدا لا يفتقر اللحن فيها وهي (الشعر والموشح والدويبة) ومنها ثلاثة ملحونة أبدا وهي تلك الثلاثة ومنها واحد وهو (البرزخ) بينهما فانه يحتمل الاعراب واللحن وهو الموالى ومن اقبح العيوب ان يكون البيت بعض الفاظه معربة وبعضها ملحونة ومنهم من جعل (الحماق) من هذه الفنون وسبأ في التمثيل له في الكلام عليه بمخصوصه

ولقد غلب استعماله في عصرنا على نوعين النوع الاول المربع وهو ما تركب كل دور منه على اربع شطرات وهو نوعان نوع تكون فيه شطراته الاوليان على حرف وشطراته الاخيريان على حرف آخر مثل قولي
 اهل البلد طلّعوا بمطلوع مشوّه علينا بالبلطه
 وأن رمت تعمل عنه رجوع كِنْك يَتَدَنَّ في مالطه
 ونوع فيه شطراته الثلاث على حرف والرابعة على حرف آخر مثل قولي من زجل طويل

اللبس ياما يحسنّ ناس والخمر ياما بدور راس
 والي بدور ليله محناس لاهد ما ينكش له نكشه

النوع الثاني ويسمى بالزجل الكامل وهو ما تركب كل دور منه من خمسة ابيات ثلاثة منها على حرف واثنان على الحرف الذي ابني عليه المطلع وهو بيتان بذكران في طالع الحمل مثل قولي في زجل الصرمه

* ٣٥ *

* المطلع *

بالي نحب الحظ والسجده وكل ليلة نخذ لك صفه
شرط السهر والهرم الصريحه صرف الفلوس لكن مع المعرفه

دور

حسك تماشي نطم بالليل معك واقبل نصيحتي ان كنت عايز تدور
يصبح بقول للناس على ما جرى وبالعجل بقلب سرورك شرور
وبكرهك في كل صاحب تراه وهكذا مشي الغشيم القدور
جاهل يري حسن الخصال مقبجه والمدح منك فيه يمدد صفه
شرط السهر الهرم والصريحه صرف الفلوس لكن مع المعرفه
وهو يستعمل لهذين النوعين وغيرهما بسائر البحور الشعرية الستة
عشر فما جاء موزوناً منه على اوزان بحر الطويل التي هي فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن مرتين في قول القائل

عجبنا من السالوس نهار ما فتن على وشاح بنت مرّة الخليفة وقبده
وشافوا صبيح العبد عنده وموبنوح ومربوط على غامود وستة بتخلده
وقول آخر

عبيدي شرات مالي ظهر شبيه وقصدي اروح به الخان ابيعه على عيبه
وما جاء منه موزوناً على بحر المديد الذي اجزاؤه فاعلاتن فاعلن
فاعلاتن مرتين قول القائل

الفتي لما لعب مع رُميكه ضاع مقامه في بحور التهاوي
وابن راشد في نهار الأباحه جه يقاوي ما التقى له لقاوي

﴿ قال صاحب الدرويشية ﴾

ولم يوجد منه موزوناً على اوزان بحر البسيط الذي اجزاؤه
مستعملن فاعلن مستعملن فاعلن مرتين الا بهذه الكيفية التي نظمها
بعضهم بقوله

لوان مالي ذهب ولي مراكب دُرُر
ماكان لشمسي كسوف ولا جفائي قمر
والا انتقل الى وزن الموالم عند خبن العروضة والضرب

ومما جاء منه موزوناً على اوزان بحر الوافر الذي اصل اجزائه
مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مرتين كقول القائل

اذا طلق التي نظره على غرضه وقد جعل الهوى سببه كثر تبه
ومن ملك الهوى طرفه او اعترضه اذا تركه او اجنبه ملك اربه

ومما جاء منه على هذا الوزن مفاعلتن مفاعلتن مرتين كقول القائل

طلع نظره على جبل المعرة رأى ثمره على شجرة جليله
رمى زلظه على الشجرة لوعده عدم نظره على ثمره قليله

ومما جاء من اوزانه على وزن الكامل الذي اجزاؤه مفاعلتن

متفاعلتن مرتين قول القائل

نصب الهوى شرك العنا لصبابي وانا الذي عرف الوري بصبابي
فاذا بدا قريبي على فر السما سكت الهوى بصبابي لصبابي

ومما جاء منه على وزن بحر الهزج الذي اجزاؤه مفاعلتن مفاعلتن

مفاعلتن مرتين قول القائل

❖ ٣٧ ❖

دخلنا في هنا زايد على بولاق نهار جمعه أَدان المصريا خلي
 تمسينا سمعنا نفمة المشاق على الآلات وكنا جانب الحلي
 ولقد نظم منه بمضهم بغير هذه الكيفية بقول
 دواخل مصري قاعه حدام بنت جنكيه
 وزعزوعه ترقصهم على شامه وشاميه
 (والآتي للآتي)

الارغول

الجزء الثالث من السنة الاولى

« اول ربيع الثاني سنة ١٣١٢ الموافق اول اكتوبر سنة ١٨٩٤ »

الكلام على بقية من فن الزجل
(تابع ما قبله)

ومما جاء منه على وزن بحر الرجز الذي اجزاؤه مستفعلن مستفعلن
مستفعلن مرتين قول القائل

اعطيت جماعه مقطني فيه يجمعوا حبة غناب من النفيس المنتسب
غابوا علي قلت فضونا بقت هاتوا لنا المقطف ولا نحتاج غناب
وفي حفطي هذان البيتان يتغير في بعض الفاظهما

ومما جاء منه على وزن بحر الرمل الذي اجزاؤه فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن مرتين قول القائل

كل من كان في القرى دايروسح بحسبه انه معه برج القيامه
والأدب عنه بعيد والفن اصبح يشكي منه الى رب القيامه
ومما جاء من اوزانه على بحر السريع الذي اجزاؤه مستفعلن مستفعلن
مفعولاتن مرتين قول القائل

يا من علا فوق العلى من غير مطلع انت عرب والا عجم والا كردي

﴿ ٥٩ ﴾

كيف العمل في دال الجبل قصدي اطلع عندك ولك حتى معك أخذ ودّي
وقول غيره

ان كنت يا سالوس نسيت ماجري وانت على اسيادك بسرك تبيع
دار ابن لقمان أهله عامره والتقىد باقي والطواشي صبيح
وما جاء منه على وزن المنسرج الذي اجزاؤه مستفعلن قول القائل
ابن على راشد راشد في صنعته لما نظم من منظومه مطلع فقط
وما جاء منه على وزن بحر الحفيف الذي اجزاؤه فاعلاتن مستفعلن
فاعلاتن مرتين قول القائل

في الهله وان جزت عرج ركابك واحذر احذر من ظبي حسنه فتني
سميري القوام بديع الحسن كم علي غدا بلحظه اسرني
وما جاء منه على وزن بحر المضارع الذي اجزاؤه مفاعيلن
فاعلاتن مفاعيلن مرتين قول القائل

لعب بخلف ابن راشد مع خصمه ابو منذر عبد ربه على شرطه
غلب بخلف لما انكتب اسمه ومن رسمه في الصفيه نقط نقطه
وما جاء منه على وزن بحر المقتضب الجزوه الاستعمال الذي
اجزاؤه مفعولاتن مستفعلن مرتين قول القائل

عابدي بمصطحي ها أنا بمصطحي

لو يرد بمنتهي لم ارد بمنته

وما جاء منه على وزن بحر الجث الذي اجزاؤه الأصلية
مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مرتين وفي الاستعمال مجزؤه فيصير مستفعلن

* ٦٠ *

فاعلاتن مرتين قول القائل من الوزن الأول

يا ناظرين المقانع والبراقع لا تتبعوا للبدائع بتعبوكم
دانت هذي البراقع سم نافع لا تدخلوا للمطارح يقتلوكم
ومن الوزن الثاني

تحملوا في الموادج احبتي كيف صاروا
بالله حادي المطايا ردوا الغريب لادباره
ومما جاء منه على وزن بحر المتقارب الذي اجزاؤه فعولن
ثماني مرات قول القائل

حبيبي حبيبي ولو كان وحقك يلومو العواذل احبك احبك
ومنه

احقق بائي عبيدك ورقك اسب العواذل ولا اقدرا سبك
حبيبي حبيبي اشتري لي جمل صغير صغير رضيع اللبن
ركبته ركيه هجل بي هجل وثاني ركيه طلع بي اليمن
ومما جاء منه على وزن بحر المتدارك الذي اجزاؤه فاعلن ثمان مرات
قول القائل بحذف النصف منه

ياملاح اليمن يا اصل الحدود
وصلكم مؤتمن ياملاح الحدود



بول فاليري « الشعر والفكر المجرد : الرقص والسير » (١٩٣٩)

Paul Valery
Poetry and Abstract Thought:
Dancing and Walking (1939)

20 th Century Literary Criticism
Ed. by David Lodge
London & New York : Longman, 1972. pp. 254 — 261

ترجمة : مصطفى رياض

حالة الشعر تنصف بعدم انتظام وعدم الثبات ، وهي حالة هشّة ، لا إرادية ، نعقدّها مثلها نصل إليها ، بحض الصدفة . وهذه الحالة ليست كافية لخلق شاعر ، مثلما لا يكفي أن ترى في أحلامك كنزاً لتجدّه يلمع تحت قدميك عند استيقاظك .

وليست مهمة الشاعر - وأرجو ألا تدهشك ملاحظتي - أن يعيش الحالة الشعرية ؛ فهذا شأنه الخاص . إن مهمته هي خلق هذه الحالة في نفوس الآخرين . فالشاعر يُعرف - أو على الأقل - كلنا يميز شاعرنا المفضل - بحقيقة أنه السبب في شعور القارئ « بالوحى » .

والواقع أن « الوحى » صفة جميلة يطلقها القارئ على الشاعر ؛ فالقارئ يرى في الشاعر تلك الفضائل والسمات السامية التي تنمو بداخله ؛ فهو يبحث عندنا عن السبب المعجز لإعجازه هو نفسه .

ولكن الشعور الشعري والتركيب الصنّاعى لهذه الحالة في عمل ما ، أمران مختلفان كاختلاف الحبس والفعل ؛ فالحدث الممتد أكثر تعقيداً من العمل التلقائى ، لا سيما أن التأليف الشعري يتم في الدائرة التقليدية للغة . وهنا يجهد القارئ فيها أكتب ، المقابلة بين الفكر المجرد والشعر ، تلك المقابلة التي جرى العرف عليها ؛ ولنا عودة إلى ذلك فيما يلى ، إذ إننى أود أن أقصّ عليكم قصة وقعت لى حتى تشعروا بما شعرت أنا به ، وتدركوا بشكل واضح الفرق القائم بين الحالة الشعرية أو العاطفة ، الخلاقة والأصلية ، وتأليف العمل ذاته ؛ وهي ملاحظة ذات دلالة توصلت إليها منذ عام مضى .

غادرت منزلى للنزهة وللترويح عن نفسى من عناء عمل محل . وما إن خطوات بضعة خطوات فى الشارع الذى يقع فيه منزلى ، حتى شعرت بإيقاع يتملكنى ، وشعرت أننى فى قبضة قوة لا يمكننى التحكم فيها . وبدأ الأمر كأن شخصاً آخر يستخدم جسدى . ثم تعاقب على إيقاع آخر اندمج مع الإيقاع الأول ، ونشأت علاقات غريبة مستعرضة بين هذين الإيقاعين (أحاول قدر استطاعتي أن أوضح الأمر) ، وتداخل الإيقاع مع حركة سيرى ، ومع أهنية كنت أترنم بها ، أو بالأحرى كان يُترنم بها من خلالي ، وقد أصبح هذا النسيج

فلننظر أولاً إلى العناصر الأساسية لتلك الصدمة الأولى والعرضية التي تتركز عليها بداخلنا الأداة الشعرية ، لننظر - بادئ ذى بدء - فى آثارها . ويمكننا طرح هذه القضية على هذا النحو : الشعر لمن يعتمد على اللغة ، ويمكن لتراكيب من الكلمات - سنطلق عليها اسم التراكيب الشعرية - أن تثير فى النفس عاطفة ، لا تثيرها تراكيب أخرى . فما نوع تلك العاطفة ؟

ويمكننى أن أعترف هذه العاطفة فى نفسى على هذه الصورة : فكل الأشياء الممكن تواجدها فى عالمنا المعروف ، المادى أو الروحى ، وكل المخلوقات والأحداث والمشاعر والأفعال ، تحتفظ بمظهرها المعتاد ، فى الوقت الذى تكون فيه جزءاً من علاقة غير محدودة ، تنسجم مع الأشكال المختلفة لشعورنا العام ؛ أى أن هذه الأشياء والمخلوقات المألوفة - أو بمعنى أصح تلك الأفكار التي تمثلها - تتغير قيمتها بشكل ما ؛ فهي تجذب بعضها البعض ، وتتصل بصور تخالف الواقع مخالفة كبيرة ، فتصبح - إذا ما جاز لنا التعبير - موسيقية رنانة ، منسجمة الأجزاء . وإذا كان هذا هو تعريفنا للعالم الشعري ، فإننا نصل إلى تشابهات كبيرة مع تصوراتنا عن عالم الأحلام .

وما دامت الأحلام قد وجدت طريقها لحدبنا هذا فإننا نشير إشارة عابرة إلى أنه - فى العصور الحديثة - بدءاً من الحقبة الرومانسية - قد حدث خلط يمكن تفهمه ، بين مفهوم الشعر والأحلام ؛ فليس الحلم أو حلم البقطة بالضرورة شعرياً ؛ قد يكون كذلك ، ولكن الأشكال التي تؤلف صدفة لا تكون منسجمة إلا بطريق الصدفة .

وعلى كل حال فإن ما نذكره من الأحلام يعلمنا ، نتيجة تكرار الخبرة والتجربة ، أن وعينا يمكن استيعابه وملؤه من خلال ما ينتجه وجود تظهر فيه الأشياء والكائنات كما هي تماماً فى حالة البقطة ، ولكن معانيها وعلاقاتها وأشكالها المتنوعة وبدايلها تختلف كل الاختلاف ؛ ولا شك أنها تكون مثل الرموز ، قادرة على تمثيل التمجوجات المباشرة لمشاعرنا التي لا تخضع لحراسنا الخمس . وبهذا الأسلوب نفسه ، تتمكن منا الحالة الشعرية ، وتتطور ، ثم تتفتت فى نهاية الأمر ؛ أى أن

التي كان من الممكن أن تناول هذه المادة وتشكلها . وأذكر أن المصور الشهير «ديجا» كثيراً ما ردد على ملاحظة بسيطة وصداقة ، نقلها عن مالايريه ؛ وقد كان «ديجا» يكتب الشعر أحياناً ، وبعض ما كتب يتسم بالروعة . وكثيراً ما كان يجد صعوبة في عمله هذا الذي كان يقوم به على هامش فن التصوير . (وقد كان «ديجا» من الرجال الذين يجلبون كل المتاعب الممكنة للفن الذي يمارسونه) . وفي ذات يوم ، قال لمالايريه : « إن حرفتكم حرفة مضيئة . أنا لا أستطيع أن أقول ما أريد ولو كنت مثلكم بالأفكار » : وكان رد مالايريه : « عزيمتي ديجا ، إننا لا نصنع من الأفكار شعراً ، بل من الكلمات . »

وقد كان «مالايريه» محقاً . ولكن عندما تحدث «ديجا» عن الأفكار فإنه ، في نهاية الأمر ، كان يفكر في الحديث الداخلي ؛ أو في الصور التي كان يمكن تمثيلها في كلمات . ولكن هذه الكلمات ، أو هذه العبارات السرية التي أطلق عليها اسم أفكار ، أي كل هذه النوايا والإدراكات الذهنية ، لا تصنع شعراً . وهناك شيء آخر : تعديل أو تحول ، مفاجئ أو غير مفاجئ ، تلقائي أو غير تلقائي ، مجهود أو غير مجهود ، يجب أن يتوسط بالضرورة بين الفكر الذي ينتج الأفكار (هذا النشاط والتكاثر للأشئلة الداعية والحلول) ، وهذا الحديث الذي يختلف عن حديث كل يوم ، من الناحية الأخرى ، وهو حديث في قالب شعري له ترتيب غريب ، لا يسد حاجة إلا إذا كانت الحاجة التي يخلقها بالضرورة هو نفسه ؛ وهذا الحديث لا يتحدث إلا عن الأشياء الغائبة أو الأشياء العميقة السرية . حديث غريب كأنما كتبه شخص آخر غير قائله ووجهه لشخص آخر غير من يصغي إليه . وباختصار ، فإنه لغة داخل لغة . فلننظر إلى هذه الأسرار .

الشعر من يعتمد على اللغة . ولكن اللغة أداة عملية . ويمكننا أن نلاحظ أن في كل الاتصالات بين البشر ، لا تبلغ الحقيقة إلا من خلال الأفعال العملية ، ومن خلال البراهين التي يصل إليها عن طريق تلك الأفعال العملية « فقد أطلب منك أن تعطيني مصباحاً ، فتعطيني مصباحاً : لقد فهمتني . »

ولكنك يسؤالك عن المصباح ، استخدمت في حديثك عدداً من الكلمات غير المهمة ، بأسلوب خاص ، ونغمة خاصة ، وشعور معين ، يمكنني أن أتبينه . لقد فهمت كلماتك ، إذ إنني قدمت إليك المصباح الذي طلبته مني دون أن أفكر . ولكن الأمر لا ينتهي بذلك ، فما يجب له أن صوت جملتك البسيطة وملاحظتها تعود إلى وتردد صداها في نفسي كأنها وجدت مستقراً لها هناك . وأنا أيضاً أحب أن أستمع لنفسي وأنا أردد هذه الجملة البسيطة التي فقدت معناها تقريباً ولم تعد مستعملة ، ولكنها مع ذلك يمكن أن تستمر في الحياة ولو أنها حياة أخرى مختلفة . لقد اكتسبت قيمة على حساب مغزاها المحدود . لقد خلقت الحاجة لأن نسمع مرة أخرى . وبهذا نكون على عتبة الحالة الشعرية . وستساعدنا هذه التجربة البسيطة على اكتشاف أكثر من حقيقة .

لقد أوضحت لنا هذه التجربة أن اللغة يمكنها أن تنتج تأثيرات تنتمي لنوعين مختلفين تماماً ، أحدهما ينتج إلى تحقيق النفي الكامل للغة ذاتها ؛ فأننا نتحدث إليك ، فإذا فهمت كلمات فإن هذه الكلمات تفنى . إنك إذا فهمت ، فإن ذلك يعني أن الكلمات قد اختفت من ذهنك ليحل محلها نظيرها من الصور والعلاقات والدوافع ، حتى نجد

معقداً شديداً التعقيد على نحو دفع به إلى آفاق لا يمكنني أن أصل إليها باستخدام إحساس العادي بالإيقاع . واشتد على إحساس الغرابة حتى صار إحساساً مؤلماً بل مقلقاً . إنني لست موسيقياً ، وأجهل فن كتابة الموسيقى تماماً ، ولكني وجدت نفسي ضحية لتطور عمدت على عدة أجزاء ، أكثر تعقيداً مما يمكن لشاعر أن يحلم به . وقد تصورت أن هناك خطأ ، وأن هذه النغمة قد أخطأت طريقها إلى رأسي ؛ فليست بمستطيع أن أصنع شيئاً بهذه الهبة التي لا يعطيها قيمة أو شكلاً أو امتداداً زمنياً إلا مؤلف موسيقى ؛ في حين حسرت أنا - في جهل ويأس - في أمر هذه الأجزاء التي اختلعت ، وافترقت ، وقدمت لي عبثاً مؤلفاً موسيقياً يتتالي في نظام دقيق .

وبعد عشرين دقيقة ، اختفى السحر فجأة ، فوجدت نفسي على ضفاف «السين» وقد اختلط على الأمر . لكنني لم ألبث أن تحولت من الحيرة إلى التأمل ؛ فإني أعرف أنه كثيراً ما يؤدي السير في حالي إلى تدفق كبير للأفكار ، وأن هناك توافقاً بين خطوط وأفكار ؛ فافكارى تعدل من خطوط ، وخطوات تستثير أفكارى . وهذا أمر قد يشير الدهشة ولكن يمكن فهمه ؛ فلا شك أن أزمة ردود الفعل المختلفة تتطابق . ومن المهم أن نلاحظ أن التعديل المتبادل قد يقع بين شكل من أشكال الفعل الذي يتميز بالجهد العضل الصرف ، والإنتاج المتفرع للصور وللأحكام والأفكار .

ولكن في هذه الحالة التي تحدث عنها ، تحولت حركة سيرى إلى نظام دقيق من الإيقاعات في وعي ، وقد نشأت بين وبين الأفكار ألفة ؛ فهي أشياء أخضعها للكتابة بدلاً من إشارة هذه الصور والكلمات الموحية والأفعال الكامنة التي نسميها أفكاراً . وقد نشأت بين وبين الأفكار ألفة ؛ فهي أشياء أخضعها للكتابة والاستشارة والملاحظة ، ولكنني لا أستطيع أن أفعل مثل ذلك بتلك الإيقاعات غير المتوقعة .

وماذا كان تصوري لما حدث ؟ لقد افترضت أن النشاط الذهني في أثناء السير يجب أن يتوافق وحالة من الانفعال العام تؤثر على أحد قطاعات عني . وقد أشبع هذا الانفعال نفسه ، وسكن ، بأفضل ما استطاع ، ومتى نفذت طاقته لم تعد هناك أهمية لما إذا كان الموضوع أفكاراً ، أو ذكريات ، أو إيقاعات يترنم بها اللاوعي . وفي ذلك اليوم ، نفذت الطاقة في صورة حدس إيقاعي ، تطور قبل أن يستيقظ في داخل الشخص الذي يدرك أنه لا يعلم شيئاً عن فن الموسيقى . وأنصت أن مثل هذا يحدث عندما لا ينتبه الرجل الذي يعلم أنه لا يستطيع الطيران في الرجل الذي يحلم أنه يطير .

أود أن أعتذر لتقديم هذه القصة الحقيقية الطويلة - وهي قصة صداقة صديق مثليتها من الحكايات . وللاحظ القارئ أن كل ما قلته ، أو حاولت أن أقوله ، قد وقع بين ما نطلق عليه اسم العالم الخارجي ، وما نطلق عليه جسدنا ، وما نطلق عليه عقلنا . ويتطلب ذلك الحامات نوعاً من التألف غير الواضح بين هذه القوى الثلاث الكبرى .

ولماذا قصصت هذه القصة ؟ لقد قصصت إلى إيضاح الفارق العميق بين التأليف التلقائي الذي يقوم به الذهن - أو بالأحرى بالشعور المتكامل - وصناعة الأعمال . وفي قصتي ، يتضح أن مادة التأليف الموسيقي قد منحت لي ولكنني قد أعوزتني القدرة على التنظيم

الإحساس والمقياس ، بحيث استطعنا أن نتحكم في رنين الأصوات بصورة متسقة ، وبأسلوب مستمر ومتماثل ، عن طريق آلات هي في واقع الأمر أدوات قياس .

وهكذا يمتلك المؤلف الموسيقى نظاماً يتصف بالكمال ، إذ إن له وسائل محددة لتحديد دقيقاً ، لها القدرة على الموافقة بين الإحساس والفعل . ويتجلى من هذا أن الموسيقى قد كونت عالماً خاصاً بها وحدها ، فعالم الفن الموسيقى أو عالم الأصوات مميز عن عالم الضوضاء . وفي حين تثير الضوضاء في نفوسنا حدثاً منفصلاً (عواء كلب ، أو صرير باب ، أو ضجة محرك سيارة) فإن الصوت ذاته يستدعي العالم الموسيقى . ولو أنك كنت تستمع إلى حديثي وما يحدثه من ضوضاء ، ثم تراسى إلى سمعك صوت اهتزاز شوكة رنانة أو آلة موسيقية قد أحسن ضبطها ، فإنك تتفعل بهذه الأصوات الاستثنائية الخالصة التي لا يمكن خلطها ، وتستشعر على الفور بأنك على عتبة عالم يخلق جواً مختلفاً ونظاماً مختلفاً ، وتستجد نفسك ، دون وعي منك ، مستعداً لتنظيم نفسك لتتلقاه . فالعالم الموسيقى ، بكل مقاييسه وارتباطاته ، كان داخلك مثلما يتشطر العالم البلوري في محلول الملح الصدمة الجزئية لإدخال بلورة صغيرة ، كي يعلن عن نفسه . ولا أجرؤ على القول بأن الفكرة البلورية مثل هذا النظام تنتظر ...

وهناك دليل عكسي لتجربتنا الصغيرة : فلو أننا كنا في قاعة موسيقى تتردد في جنباتها سيمفونية ضخمة الألحان ، وحدث أن سعل أحد المستمعين أو قام بإغلاق باب ، أو سقط أحد المقاعد ، فإنه سيتولد لدينا على الفور شعور بالتمزق ، فهناك شيء غير محدد كالسحر أو كزجاج مدينة الهندية قد أنشأ أو أنكسر .

ولا يخلق العالم الشعري مثل هذه القوة والسهولة : إنه عالم قائم ، ولكن الشاعره محروم من المزايا الضخمة التي يمتلكها المؤلف الموسيقى ، فهو لا يجد بين يديه أدوات مسخرة لفنه ومعدة للتشكيل الجمالي ، وإنما عليه أن يقتصر من اللغة - وهي الصوت العام ، وتتكون من مجموعة من المصطلحات والقواعد التقليدية غير المنطقية ، تم خلقها وتشكيلها والتنظير لها بأساليب عجيبة ، ويتم نطقها وفهمها بأساليب متنوعة ، فليس في هذا المجال فيزيائي قد حدد العلاقات بين العناصر ، كما أنه ليست هناك شوكات رنانة أو مقاييس موسيقية ، وليس هناك مخترعون للمقامات الموسيقية ، أو منظرون للهارمون ، بل على النقيض ، هناك المفردات بتموجاتها الصوتية والدلالية . ليس هناك شيء خالص بل خليط من المثيرات النفسية والسمعية غير المترابطة . إن كل كلمة تجمع في الوقت ذاته بين صوت ومعنى لا صلة بين أحدهما والآخر . وتشكل الجملة عملاً معقداً على نحو يجعلني أشك في إمكانية تعريف لها . أما عن استخدام أدوات اللغة وأنماط التعبير فلعلك تعلم مدى التنوع في هذا المجال ، ومدى ما يمكن أن يقع فيه من خلط ، فيمكن للحديث أن يكون منطقياً معقولاً ولكن ينقصه الإيقاع والنظم ، وقد تراجح إليه الأذن برغم كونه سخيفاً وغير ذي معنى ، كما قد يكون واضحاً عديم النفع ، ضامساً وسلباً في الوقت ذاته . ويكفي لكي نستوعب هذا التعقيد الغريب أن نعدد العلوم التي نشأت لتتعاين مع أوجه اللغة المختلفة ، بحيث يدرس كل علم وجهاً واحداً منها . وهكذا يمكننا أن نخلل النص بأساليب مختلفة ، لأنه يمكن إخضاعه لأحكام علم الصوتيات والسمانطيقا ،

بداخلك القدرة على إعادة نقل هذه الأفكار والصور في لغة قد تكون مختلفة إلى حد كبير عن اللغة التي تلقيتها . وتتكون عملية الفهم أساساً من الإحلال - سريعاً أو بطيئاً - لنظام من الأصوات والوقفات والعلامات - بشيء له طبيعة مختلفة تماماً ، أو باختصار ، هو تعديل أو إعادة تنظيم داخل للشخص الذي يتلقى الحديث . وهناك دليل عكس على صحة هذه المقولة : فالشخص الذي يعجز عن الفهم يردد الكلمات الملقاة عليه ، أو يطلب إعادة توجيهها إليه .

ونتيجة لذلك ، فمن الواضح أن الحديث التام الذي يهدف إلى الإقناع وحده يعتمد أساساً على السهولة التي تتحول بها الكلمات التي تكونه إلى شيء آخر مختلف تماماً ، فاللغة تتحول أولاً إلى لغة ، وبعدئذ ، إذا أردنا ، إلى شكل لغوي يختلف عن الشكل الأصل .

وبعبارة أخرى ، فإن الشكل - أي الناحية العضوية الملموسة للغة أو فعل الحديث نفسه - لا يدوم متى استخدم عملها أو تمجيداً ، ولا يتبقى له أثر إذا ماتت عملية الفهم ، إنه يختفي بعد أن أدى الغرض منه وحقق الفهم .

ولكن من ناحية أخرى فإنه متى اتخذ هذا الشكل الملموس أهمية تفرض الاحترام بفضل تأثيره الذاتي وبالتالي لا يصبح جديراً بالملاحظة والاحترام وحدهما ، وإنما يصير مرغوباً فيه وقابلاً للتكرار - عندئذ يحدث شيء جديد ، فتتحول دون وعي منا لنحيا ونتنفس ونفكر في عالم لا تحكمه الحسابات والضوابط المادية ، فلا يوجد فعل محدد يمكن أن يتدخل في أحداث هذا العالم ليغير منها أو يهيئها .

وليسمح لي القاريء أن أدافع عن فكرة العالم الشعري هذه ، بإشارة إلى مفهوم مشابه يسهل تفسيره لأنه يتميز ببساطته ، وأعني بذلك : العالم الموسيقى . أود أن أسالك تضحية صغيرة : فلتقتصر استخدامك لحواسك على حاسة السمع مدة قصيرة : إن حاسة بسيطة واحدة ، كحاسة السمع ، ستقدم لنا كل ما نحتاج إليه من تعريف ، وستغنيانا عن ملاقة الصعوبات والتعقيدات الملازمة للغة العادية بتراكيبها التقليدية ، وخلفيتها التاريخية المشابكة . ونحن نعتمد على أذاننا في عالم صاحب معج بالوضوضاء ، وبمنظرة عامة ، فإننا نكتشف عدم الترابط وعدم الانتظام بين الأصوات الصادرة عن مصادر مختلفة ، التي يقع على جاتق حاسة السمع تفسيرها . ولكن الأذن تعزل مجموعة من الأصوات من وسط هذا الصخب ، وهي أصوات بسيطة وذات دلالة ، أي أنها أصوات يمكن لحاسة السمع أن تتعرفها ، وأن تكون نقاط مرجعية لهذه الحاسة . وهذه العناصر علاقات مع بعضها البعض ، نفهمها مثلما نميز العناصر ذاتها . كما أن الوقفات بين هذه الضجة المميزة واضحة وضوح كل مقطع على حدة . إنها الأصوات ، وتتجه وحدات الصوت هذه إلى تشكيل تراكيب واضحة ، وإيماءات متتالية أو متزامنة ، وسلاسل وتقاطعات مفهومة ، وهذا ما يجعل الموسيقى تتمتع بإمكانات تجريدية . لكنني يجب أن أعود الآن إلى موضوعي الأصل .

سأقصر قولي على أن التقابل بين الضجة والصوت ، وهو التقابل نفسه بين الخالص وغير الخالص ، والنظام والفوضى ، وأن التفرقة بين الأحاسيس الخالصة وغيرها من الأحاسيس قد أوجدت فن البناء الموسيقى ، وأنه أصبح من الممكن التحكم في هذا البناء وتوحيده وإرساء قواعده بفضل توسط العلوم الطبيعية ، التي شاكلت بين

والنحو، والمنطق، والبلاغة، وتاريخ اللغة، بالإضافة إلى علمي العروض والصرف.

وهكذا يجد الشاعر نفسه في صراع مع هذه المادة اللغوية، مضطراً للتفكير على مستوى الصوت والمعنى في آن واحد، ولأن يحقق النظم الموسيقى المنسجم إلى جانب مختلف الشروط الجمالية والفكرية، ناهيك عن القواعد التقليدية.

فكم من الجهد يتطلبه الشاعر في عمله إذا كان لزاماً عليه أن يستخدم الجوانب الواهي من ذهنه لحل كل هذه المشكلات.

ودائماً يكون من المتع أن نعيد بناء أنشطتنا المعقدة، مثل هذا النشاط التام الذي يتطلب تخصصاً ذهنياً، حسيّاً، وحركياً في الوقت ذاته، مفترضين ضرورة فهم كل الوظائف وترتيبها، تلك التي تلعب دوراً في هذا النشاط، من أجل إتمامه على الوجه الأكمل. وحتى لو كانت هذه المحاولة الخيالية والتحليلية تنسم بالسخف، فإننا سنفيد منها. وبالنسبة لمؤلفي اعتقد أنه يتميز بإدراك كبير لتشكيل الأعمال الأدبية وصناعتها يفوق اهتمامي بالأعمال نفسها؛ فإنني دائماً ما أنظر إلى العمل الأدبي بوصفه فعلاً. وإن أتصور أن الشاعر هو إنسان يتعرض لعملية تحول خفية ناتجة عن تعرضه لحادث معين؛ فهو يهجر حالته الطبيعية العامة ويتحول إلى وسيط أو جهاز خارجي لإنتاج الشعر. وكما نشهد في عالم الحيوان ظهور الصفات الماهر، أو صانع الأعشاش، ومشيّد الجسور، وحفار الأنفاق، يُمكننا أن نشهد في الإنسان مولد تنظيم مركب يعلن عن نفسه، ويسخر وظائفه لعمل محدد. وإذا تأملنا طفلاً صغيراً، فإن هذا الطفل الذي يمر بمرحلة من العمر اجتزناها جميعاً، يحمل بين جنباته كثيراً من الإمكانيات. إنه يتعلم بعد بضعة أشهر من حياته، في الوقت نفسه، أو حوالي ذلك الوقت، أن يتحدث وأن يسير. وبهذا فإنه يكتسب لمطين من الأفعال؛ أي أنه أصبح مسيطراً على نوعين من الإمكانيات، يعتمد عليهما مع مرور الزمن والأحداث، ليشبع حاجاته المتعددة وحيالاته.

وما إن يتعلم الطفل استخدام قدميه حتى يكتشف أنه لا يمكنه السير فحسب، بل الجري أيضاً، وليس الجري والسير فقط، بل الرقص. إن هذا حدث عظيم. لقد اكتشف لثوه واختراع نوعاً من الاستخدام الثانوي لأطرافه، أو تعميماً لمعادلة الحركة. وواقع الأمر أنه في حين يكون السير عملاً لا يسهل إتقانه، فإن هذا الشكل الجديد للفعل، أي الرقص، يسمح بعده لا نهائي من الابتكارات والتنوعات والصور.

ولكن ألا تظنه مكتشفاً لتطور مماثل في مجال الحديث؟ إنه سيكتشف إمكانيات القدرة على الكلام، وسيكتشف أن هناك ما هو أبعد من مجرد استخدام الكلمات لطلب الطعام وإنكار خطاياها الصغيرة. إنه سيتمكن من القدرة على التعليل (التفكير)، وسيختار حكايات لتسلية نفسه عندما يكون وحيداً، وسيردد على نفسه ما يجب من كلمات لغموضها وغرابتها.

وهكذا، فبالتوازي مع السير والرقص، يكتسب الطفل ويميز مخطى الكتابة المتعارضين: النثر والشعر.

ولطالما أدهشني هذا التوازي، وجذبتني، ولكن هناك من علّم به

قبل. «فراكان»^(١) يقول إن «ما ليرب» استخدم هذا التوازي. وإن اعتقد أن الأمر يتجاوز كونه تشابهاً بسيطاً؛ فإنني أرى فيه تناظراً أساسياً ذا دلالة، مثلما يصل عالم الطبيعة إلى تعرف معادلتين لثلاثان قياساً لظواهر تبدو كأنها مختلفة تماماً. وفيها بل عرض لتطور تشبيها.

السير مثل النثر له هدف محدد؛ فهو فعل موجه لجهة نقصدها، وكل ما يؤثر في طريقة السير من أحداث، كالحاجة إلى شيء معين، والمزاج الخاص، وحالة الجسم والنظر، وحالة الطريق نفسه، يحدد اتجاهه وسرعته ويعطيه. نهاية محددة. وتشتق كل خصائص السير من هذه الظروف المترابطة، التي ترد في تركيب جديد في كل مرة. وحركات السير كلها اقتباسات خاصة؛ وهي تنتهي وتغني بإتمام العمل والوصول إلى الهدف.

ويختلف أمر الرقص تماماً، والرقص، بالطبع، نظام لمجموعة من الأفعال تهدف لذاتها ولا تتجه أي اتجاه. وإذا كان الرقص، يسمى لشيء فإنما يسمى لشيء مثالي، أو حالة من السحر، أو ظل زهرة، أو حياة مفعمة، أو ابتسامة ترنسم على وجه من استدعاه من الفراغ.

وهكذا فإن القضية لا تكمن في إنجاز عملية محدودة يقع هدفها في مكان ما حولنا، بل هي قضية خلق حالة معينة، والحفاظ عليها، والرقص بها عن طريق حركة منتظمة يمكن القيام بها في الحال؛ وهي حركة تكاد تنفصل تماماً عن البصر، ولكن يمكن استثارها وتنظيمها بالإيقاع المسموع.

وليسمح لي القارئ أن أنبهه إلى هذه الملاحظة البسيطة: إنه مع اختلاف الرقص عن السير والحركات النغمية الأخرى، فإن الرقص يستخدم ذات الأعضاء والعظام والمضلات، ولكن بتنسيق واستدارة مختلفين.

وها قد عدنا ثانية إلى المقابلة بين النثر والشعر. فالنثر والشعر يستخدمان الكلمات نفسها والتركييب النحوية نفسها والأشكال والأصوات نفسها ولكن مع اختلاف في الاستدارة والتنسيق. وهكذا يتميز النثر عن الشعر باختلاف ارتباطات معينة تتكون وتذوب في جهازنا العصبي والنفسي، في حين تتشابه العناصر التي يتكون منها الأسلوبان. ولهذا يجب على الناقد أن يتحفظ فلا يزن الشعر بمقياس النثر؛ فما يصدق على أحدهما غالباً ما يفقد معناه إذا طُبق على الآخر.

وأصل الآن إلى الاختلاف الرئيسي الحاسم؛ فعندما يصل من يسير إلى هدفه الذي جذبه رغبته إليه (سواء كان هذا الهدف كتاباً أو فاكهة أو مكاناً)، فإن تحقيقه لهذا الهدف يلغى الفعل بأكمله، ويفنى التأثير في المؤثر، ويحتوى الهدف الوسيلة، وتبقى النتيجة بغض النظر عن الفعل. والأمر كذلك في لغة المنفعة؛ وهي اللغة التي استخدمها للتعبير عن خططي ورغبات وأوامري وآرائي. فمقي تحقّق الغرض من هذه اللغة فإنها تغني بمجرد الاستماع إليها. لقد قدمتها لتهلك ولتتحول تحولاً جذرياً إلى شيء آخر في ذهن المستمع، بل سأعرف أنني قد أفهمت حقيقة أن حديثي لم يعد موجوداً؛ لقد حل المعنى محل اللغة - أي الصور والدوافع وردود الأفعال أو الأفعال الخاصة

(١) أنسورا دي بي، سيبيور دي راكان (١٥٨٩ - ١٦٧٠) تلميذ الشاعر الفرنسي فرانسوا دي ماليرب (١٥٥٥ - ١٦٢٨) وكاتب سيرته.

لكي تولد مرة أخرى ، وتبحث من رمادها ، لتصبح دائماً ما كانت عليه . ويمكننا أن نميز الشعر بهذه الخاصية ، فهو يتكاثر في ذات شكله ، ويستثيرنا لإعادة بنائه بصورة مماثلة . إنها خاصية فريدة وجديرة بالإعجاب .

بالمستمع ، وباختصار ، حل محلها تعديل داخل في المستمع نفسه . ونتيجة لذلك فإن جانب الإتقان في هذه اللغة التي تقصد إلى الإفهام يكمن في سهولة تحويلها إلى شيء مختلف . أما القصيدة فعل النقيض « لا تموت بعد أن تحيا ، فهي مُصممة



رمزية الشعر

وليم بتلر ييتس

The Symbolism Of Poetry

W. B. Yeats

★ 20th Century Literary Criticism

Ed. by David Lodge

London & New York : Longman, 1972, pp. 28-34.

ترجمة : مصطفى رياض

التي تصيب الجنود في المعارك . وهكذا ينسى الصحفيون وقرّاءهم أن فاجنر أمضى سبع سنوات في ترتيب أفكاره وشرحها قبل تأليف ما اشتهر به من موسيقى ؛ وأن ففي الأوبرا والموسيقى الحديثة أيضاً قد نبعا من محاورات جرت في دار جيوفاني باردى^(٣) بفلورنسا ؛ وأن شعراء « البلاياد »^(٤) أرسوا قواعد الأدب الفرنسي الحديث بكتيب .

ويقول جوته « إن الشاعر في حاجة إلى الفلسفة كلها ، ولكنه يجب أن يجتنبها في عمله » ، ولو أن اجتنبها ليس ضروريا في كل الأحوال .

ويمكن أن أؤكد أنه لا ينشأ فن عظيم خارج إنجلترا ، حيث الصحافة أقوى والأفكار أقل ، إلا وصاحبه نقد عظيم مباشر به « وشارح » له وحام له . ولعل هذا هو السبب وراء موت الفن العظيم في إنجلترا في الوقت الذي انتشرت فيه الغوغائية وأمنت وجودها .

إن كل الأدباء ، بل كل أصحاب الإبداع الفني من أي نوع كان ، يتبنون قدراً من الفلسفة ، أو شيئاً من النقد يستعينون به في إبداعهم ، ما دامت لديهم قدرة على النقد أو التفلسف ، بل ما داموا يتمتعون بالحاسة الفنية الرفيعة على الإطلاق . وغالباً ما كانت هذه الفلسفة أو هذا النقد — الذي حرك واستثار أفضل ما أوحى إليهم — ما دفعهم لا استدعاء بعض الجوانب الروحية أو الحقيقة المحجوبة وبثها في حياتنا الدنيوية ، حيث يؤثر هذا الوحي في الوجدان تأثيراً لا بمثاله إلا وقع فلسفتهم ونقدتهم على الفكر . وهم في عملهم هذا لا يسمعون إلى جديد ، ولكنهم يحاولون فهم الوحي الخالص للأزمان القديمة ونقله .

وبما أن الحياة الروحية في صراع مع حياتنا المادية ، كما أنها في حاجة لتغيير أسلحتها كلياً تغير عالمنا ، فإن الوحي قد جاءهم في أشكال جميلة تثير الإعجاب . ولقد صاحب الحركة العلمية أدب يغني في كل ما هو ظاهر من رأى وتعبير وأسلوب تصويري ؛ أو كما قال آرثر سيمونز « محاولة أن نجعل ما في داخل الكتاب بناءً مادياً » . وقد بدأ الأدباء اليوم في الاهتمام بعناصر الإيماء ، وما نطلق عليه الرمزية عند كبار الكتاب .

(١)

يشير آرثر سيمونز في كتابه الحركة الرمزية في الأدب^(١) إلى أن الرمزية كما نشهدها في كتابات معاصرينا ، لن تكون لها قيمة تذكر إلا إذا قرئت بتواجدها عند كتاب الخيال العظيم بأشكال مختلفة ومنخفضة . ويعني من مدح كتاب سيمونز وإعطائه حقه من الثناء ، وهو بالفعل كتاب يستثير تفكير قارئه ، أن هذا الكتاب قد أهدى إلى . ويوضح سيمونز كيف اتجه عدد قليل من الكتاب المرموقين (الذين تتميز كتاباتهم بالعمق) في السنوات الأخيرة إلى البحث عن فلسفة للشعر في ظلال الرمزية ، وكيف أنه ، حتى في تلك البلاد التي يحرم على كتابها البحث عن فلسفة للشعر ، قد ظهر عدد من الكتاب المحدثين يتبعون هؤلاء الكتاب الأوائل . ونحن لا نعلم ما كان يدور حوله أحاديث كتاب المصور الماضية فيما بينهم . وكل ما تبقى لنا من أحاديث شكبير ، وهو أقرب هؤلاء الكتاب إلى المصور الحديثة ، مجرد نكتة سخيفة^(٢) . ويبدو أن صحافيينا مقتنعون أن أدباء المصور السالفة كانت أحاديثهم تدور حو الخمر والنساء والسياسة ، لا حول ما يبدعون من فن ؛ أما إذا كان حديثهم حول الفن فهو حديث هزل لا جد فيه . وصحافي اليوم موثقون أن أصحاب فلسفة الفن ونظريات التأليف الأدبي ليست لديهم القدرة على الإبداع الفني الحقيقي ، كما أنه موثق أن الكتاب الذين لا يمهّدون لأعمالهم بالتفكير ويلحقونها بالمراجعة — كما يكتب هو مقالاته — يفتقدون القدرة على التخيل . وهو يعلن عن آرائه بحماسة لأنه تلقاها على موائد العشاء الفاخرة ، حيث يدور حديث المدعوين حول كتاب أساء بصعوبته إلى بعض الكسالي ، أو يتحدث أحد الذين يعتبرون الجمال تهمة . وتتسبب هذه الآراء والتعميمات بدورها — التي يشكل بها فكر صحافيينا ومن خلاهم فكر العالم الحديث — تتسبب في خلق حالة من الغيبوبة ، مثل

(٢)

حاولت في مقال « الرمزية في فن التصوير » أن أصف العنصر الرمزي المائل في اللوحات والمناظر ، وتناولت رمزية الشعر تناولاً حابراً . ولكني لم أتطرق إلى الإطلاق للرمزية المستمرة غير المحددة ، التي هي قوام كل أسلوب .

ولا أعرف شعراً يحفل بالجمال الحزين مثل سطور برنز Burns هذه :

يُغْرِبُ القمر الأبيض خلف الأمواج البيضاء^(٥)
ويغْرِبُ الزمان معي ! أواه !

إن هذين السطرين مثال للرمزية الكاملة . فإنك إذا انتقصت منها اللون الأبيض للقمر والأمواج ، بما فيه من علاقة ذهنية بارعة بغروب الزمن ، ذهبت بجمالها . ولكن عند اجتماع كل هذه العناصر : القمر والأمواج واللون الأبيض وغروب الزمن وصيحة الحزن الأخيرة فإنها تستدعي في النفس شعوراً لا ينتج عن ترتيب مختلف من الألوان والأصوات والأشكال . وقد نطلق على هذا النوع من الكتابة اسم الاستعارة ، ولكن من الأفضل أن نطلق عليها اسم الكتابة الرمزية ؛ وذلك لأن الاستعارة ليس لها العمق الكافي للنفاذ إلى النفس عندما لا تكون رمزاً ؛ أما إذا كانت الاستعارة رمزاً فإنها تمثل الرمز الكامل لتجدها . ويمكننا أن نتعرف ماهية الرمز من خلال اطلائنا على مثل هذه الاستعارات الرمزية . وإذا أردنا أن نجول بين أجمل الأبيات التي نذكرها فإننا نجدتها ماثلة لسطور برنز . ولنبدأ بهذا المثال من شعر « بليك » Blake :

الأسماك المرحة على الأمواج عندما يرشف القمر قطرات الندى
أو هذه السطور التي كتبها « ناش » Nash :

يتساقط الضياء من السماء
وموت الملوكات في شرخ الشباب
وقد أخلق الثرى حيون « هيلين »
أو هذه السطور من شيكسبير :

لقد شيد « تايمون » قصره الأبدى
على شفا طوفان مالح
وفي كل يوم يغمره الزبد
والمد العارم .

أو فلتنظر إلى شعر يتسم بالبساطة ، ويكتسب ماله من جمال من موقعه في سياقه ، لنرى كيف يتألق بأصواء تلك الرموز التي أضفت جمالاً على العمل كله ، مثلما تتألق السهوف تحت نيران الأبراج المشتعلة .

إن كل الأصوات والألوان والأشكال - نتيجة لطاقتها الكامنة ، أو مع استمرار الاستخدام الإيحائي لها - تثير في النفس عواطف محددة يصعب تعريفها . وتصوري الخاص هو أن هذه الأصوات والألوان والأشكال تستدعي لعالمنا قوى تتسم بالشفافية ، نشعر بوقع خطاها على نفوسنا بفعل تولد مشاعرنا ؛ وعندما تتألف هذه العناصر تألفاً موسيقياً جليلاً فإنها تصبح صوتاً واحداً ، ولوناً واحداً ، وشكلاً

واحداً ، وتثير من العواطف ما يثيره كل عنصر على حدة ، ولكن في عاطفة واحدة موحدة . وتنشأ هذه العلاقة بين الأجزاء المكونة لكل عمل فني ، سواء كان ملحمة أو أغنية . وكلما اقتربت هذه من الكمال ، وكلما تعددت وتنوعت العناصر التي تخرج لتحقيق هذا الكمال ، زادت العاطفة ، أو القوة ، أو الإله الذي استدعي إلى عالمنا ، قوة . ونظراً لأن العاطفة لا تخرج إلى حيز الوجود ، أو لا يمكن إدراك وجودها أو تأثيرها بينما إلا إذا تم التعبير عنها ، باللون أو بالصوت أو بالشكل ، أو كل هذه الوسائل ؛ ونظراً لأنه ليس هناك تنوعان أو تكوينان متشابهان من هذه الوسائل يمكنها إثارة العواطف نفسها ، فإن الشعراء والمصورين ومؤلفي الموسيقى ، وبدرجة أقل من هؤلاء نظراً لوقية التأثير : الليل والنهار ، والسحاب والظلال ، يشكّلون الإنسانية ويغيرونها على الدوام . والواقع أن تلك الأشياء التي تبدو عديمة النفع ضئيفة الأثر ، هي التي تمتلك القوة ، وكل ما يبدو ممتلئاً بقوة ونفعا ، كالجيش والعجلات الدائرة وخطوط العمارة وأساليب الحكم والتأمل العقل ، ما كانت لتصبح على ما هي عليه الآن ، بل كانت قد اختلفت قليلاً ، لولا أن هناك من أعطى نفسه لعاطفة معينة ، تماماً مثلما تعطى المرأة نفسها لمن يحب ، وقام بتشكيل الأصوات أو الألوان أو الأشكال ، أو كل هذه الأشياء مجتمعة ، في علاقة مؤتلفة ، بصورة تجعل العاطفة التي تثيرها تعيش في عقول الآخرين . وتثير القصيدة الغنائية عاطفة تجمع حولها عواطف تذوب فيها العاطفة الأولى مشكّلة ملحمة عظيمة . وفي نهاية الأمر ، ونظراً لحاجة هذه العاطفة ، كلما ازدادت قوة ، إلى جسم رقيق أو رمز ، فإنها تفيض بما جمعت ، وتنتشر بين غرائز الحياة اليومية ، حيث تحرك قوة بين القرى ، كما ترى حلقة داخل حلقة في جذع شجرة عجوز . وربما كان ذلك ما قصده آرثر أو شونسى^(٦) عندما وضع على لسان شعرائه قولهم إهم شيّدوا نينوى بتهدياتهم . وأنا لست متأكداً بصورة قاطعة ، عندما يصل إلى علمي أنباء حرب أو هياج ديني أو أحد المنتجات الجديدة أو أي شيء من الأشياء التي تملأ آذان العالم - أن هذه الأشياء لم تكن لتقع لولا صوت نغير عزف عليه صبي صغير في « نيسلاي » . وأتذكر أنني ذات مرة سألت إحدى العرافات أن تسأل أحد الآلهة الذين كانوا - كما تعتقد هي - يحيطون بها في أجسادهم الرمزية ، عن نتيجة عمل مسل ولكنه يبدو تافهاً ، قام به صديق ، وكان الرد هلاك أسم . وانهار مدن . وإني أشك في أن التفاصيل الأولية لعالمنا هذا ، تلك التي تخلف كل عواطفنا ، لها دور أكثر أهمية من انعكاس تلك العواطف في مرايا متعددة - وهي عواطف قد جالت في نفوس رجال منعزلين في لحظات التأمل الشعري ؛ وأن الحب نفسه ما كان يعدو أن يكون جوعاً حيوانياً لولا الشاعر وظله رجل الدين ؛ لأننا إذا لم نعتقد أن الأشياء المادية هي الحقيقة ، فإننا يجب أن نعد كل ما هو مادي ظلاً لشيء أرق ، وأن الأشياء في أصلها تتسم بالحكمة قبل محوها إلى البلاء ، وبالسرية قبل محوها إلى صرخات في سوق . وإن أعتقد أن هناك من يتلقى في وحدته وفي لحظات التأمل الدافع الخلاق من أسفل الدرجات التسع^(٧) ، وبذلك فإنه يشكل ويغير الإنسانية وربما العالم نفسه . « ألا تغير العين بتغيرها كل شيء » ؟ .

مُدُننا شرائع منسوخة من صدورنا
وكل يابل بناها إنسان إنما يحاول أن يحمّد
عظمة قلبه البابل .

(٣)

دائماً ما تصورت أن الغرض من الإيقاع هو مد لحظة التأمل - تلك اللحظة التي نكون فيها ناثمين ومستيقظين في الوقت ذاته ، وهي لحظة خلق تجلب لنا الهدوء برتابتها الساحرة ، في حين تشدنا إلى البقطة بتنوعها فنبقى في حالة ربما تشبه الغيبوبة الحقيقية حين يتحرر العقل من ضغوط الإرادة ، ويتفتح على عالم الرموز . ولو أن بعض الأشخاص الذين يتميزون بالحساسية أنصتوا لصوت الساعة الرتيب ، أو نظروا بإمعان إلى ضوء متقطع رتيب ، فإنيهم يصابون بغيبوبة مغناطيسية . إن الإيقاع هو صوت الساعة ، ولكنه أكثر نعومة مما يجذب السامع للإصغاء ، ومنزوع حتى لا ينحرف السامع إلى ما وراء الذاكرة ، أو يصيبه الملل من الإصغاء ، في حين تقوم التشكيلات التي يصوغها الفنان بدور الضوء المتقطع الذي تم نسجه بجمال يحفظ الأبصار . ولقد سمعت أثناء فترة تأملاتي أصواتاً نسيتهما بمجرد نطقها ، كما انجرفت في حالة التأمل العميق إلى ما بعد الذاكرة بين الأشياء الآتية من وراء حبة حياة البقطة . وذات مرة كنت أكتب قصيدة مفرقة في الرمزية والتجريد ، وحدث أن سقط قلمي على الأرض . وبينما أنا منحنٍ لالتقاطه تذكرت مفامرة عجيبة ، لم تبد عجيبة في حينها ، ومغامرة أخرى مشابهة ، وعندما سألت نفسي متى حدثت هذه الأحداث ، وجدت أنني كنت أستريح أحلامي لعدة ليال مضت . وحاولت أن أتذكر ما الذي فعلته في اليوم السابق ، وبعد ذلك ما الذي فعلته صباح ذلك اليوم ، وإذا بكل حياتي الواعية تختفي من أمامي ، فلم أتذكر هذه الأحداث إلا بعد صراع كبير . وما إن استعدت هذه الأحداث ، حتى اختفت كذلك تلك الحياة الأخرى القوية المذهلة . فلولا سقوط قلمي ، الذي حولني عن الصور التي كنت أنسجها في شعري ، لما كنت قد علمت أن التأمل قد تحول إلى غيبوبة ، لأنني كنت مثل من يخرق غابة وهو لا يدري لأن عينيه مشتتان على الطريق . ولذلك فإني أعتقد أنه عند إبداع العمل الفني وفهمه ، بخاصة إذا كان يذخر بالتشكيلات والرموز والموسيقى ، فإننا ننحذب إلى حبة النوم ، وربما إلى ما وراءها دون أن ندري أين نحن .

(٤)

إلى جانب الرموز الوجدانية - وهي الرموز التي تشير العواطف وحدها - (وبهذا المعنى فإن كل الأشياء الجذابة والكسرية رموز ، بالرغم من أن علاقاتها بعضها ببعض بعيداً عن الإيقاع والتشكيل أرقى من أن تنقل إلينا متعة كاملة) هناك الرموز الذهنية ، وهي الرموز التي تستثير الأفكار فقط ، أو الأفكار المختلطة بالعواطف . وإذا استثنينا التراث الواضح للصوفية ، ونقد بعض أعمال الشعراء الجدد الأقل وضوحاً ، فإن هذه فقط تحمل اسم رموز . وتنتمي معظم الأشياء إلى أحد النوعين ؛ وذلك يتوقف على أسلوب حديثنا عنها ، وعلى المجموعة التي ندرجها معها . إن الرموز التي ترتبط بأفكار تجاور الخيالات المرتسمة على الذهن بفضل تلك العواطف التي تستثيرها ، هي لعبة المتحذلق وكاتب القصة الرمزية ؛ وهي سرعان ما تموت وينتهي أثرها . فإذا ذكرت اللون الأبيض ، أو الأرجواني ، في إحدى أبيات الشعر فإن اللون الذي ذكرته سيثير مشاعر خاصة . ولا يمكنني ذكر سبب لتأثري به . ولكنني إذا جمعت بين هذين اللونين ورموز ذهنية واضحة مثل « الصليب » و « تاج الشوك » فإني أفكر في

الطهر والسيادة . أضف إلى ذلك أن عشرات المعاني التي ارتبطت بهذين اللونين برباط من الإيحاء الراقى مثلاً ارتبطت بالمواطف والأفكار ، تحول بوضوح ، وترسم مرئية في ذهني وبصورة لا مرئية فيها وراء حالة البقطة ، ملقبة بأصوائها وظلالها التي تجلب الحكمة على ما كان يبدو من قبل عقلاً وعقلاً صاحباً . فالذهن هو الذي يحدد أين سيتوقف القارئ للتأمل في سلسلة من الرموز . فإذا كانت الرموز تستثير العاطفة فقط فإن القارئ يتأملها من موقعه في معترك الحياة ، ولكنها إذا كانت ذهنية أيضاً ، فإنه يصبح هو نفسه جزءاً من العملية الفكرية الخالصة ، بل يمتزج بسلسلة الرموز المتسالية . إنني إذا شاهدت بحيرة تحف بها النباتات في ضوء القمر ، تختلط عاطفتي التي استثيرت بهذا الجمال بما أتذكره عن رجل كان يحرق الأرض على حافة البحيرة ، أو عن محبين رأيتهما في المكان نفسه الليلة الماضية . ولكنني إذا نظرت إلى القمر نفسه ، وطاف بذهني الأسماء القديمة له ، والمعاني التي ارتبطت به ، فإني أكون في صحبة إلهية ، وأجد حولي الأشياء التي نفخت عنها قيود عالمنا البشري ، مثل البرج العاجي ، ملكة البحار ، الظبي المتلائي في الغابة المسحورة ، الأرنب الأبيض جالساً أهل الثلج ، الأبله الذي يرد ذكره في قصص الجنيات وقد امتلا كاسه اللامع بالأحلام . وربما عقدت صلة صداقة بإحدى هذه الصور العجيبة ، وقابلت الرب في السماء . وهكذا فمن تستثيره قراءة شعر شكسبير - وشكسبير قانع بالرموز الوجدانية حتى يكسب تعاطفنا معه - يجد نفسه يمتزجاً مع العالم بأسره ؛ في حين يمتزج من تستثيره كتابات دانتي أو أسطورة ديبير^(٨) بالظلم الإلهي . ويكون الإنسان بعيداً عن عالم الرمز إذا كان مستغرقاً في قضاء أعماله اليومية ، ولا تتجول الروح بين الرموز وتتفتح عليها إلا في حالات تجدها فيها النشوة أو الجنون ،

أو التأمل العميق ، بعيداً عن كل دافع إلا الدافع الروحي . وقد كتب « جيرارد دي نيرفال »^(٩) عن مدة جنونه ما يلي : « رأيت عندئذ صورا من أقدم العصور في سبيلها للتشكل والظهور ، وعندما صارت واضحة بدت كأنها تمثل رموزاً لم أتوصل لمعانيها إلا بصعوبة » .

ولو عاش دي نيرفال في زمان سابق لكان ضمن هؤلاء الذين وافق التشكف أرواحهم . بأفضل مما اجتذب الجنون روحه بعيداً عن الأمل والذكرى ، بعيداً عن الرغبة والندم ، فتكشف بذلك سلاسل الرموز التي ينحنى لها الناس في المذابح المقدسة ، ويتقربون إليها بالبخور والقرابين . ولكن دي نيرفال عاش عصرنا ؛ ولذلك فهو مثل « مبرلينك »^(١٠) ، أو « فييه دي ليل آدم » في مسرحيته أكسل^(١١) ، ومثل كل ملا تشغله الرموز الذهنية في زماننا هذا ، يعمل على تمهيد الطريق لكتاب مقدس جديد ، تدخل فيه الفنون جميعها - كما قيل - مرحلة الحلم . فكيف يتسنى للفن أن يفهم الموت البطيء لروح الإنسان - وهو ما يسمى بالتقدم - وأن يداعب أوتار القلوب مرة أخرى ، دون أن يصبح لباس الدين مثلاً كان فيها مضى .

(٥)

ما هو إذن التغيير المنتظر في أسلوبنا الشعري إذا ما لاقى نظرية التأثير الرمزي للشعر قبولاً عند الناس ؟ إنه العودة إلى سيرة أبائنا ، والتخل عن وصف الطبيعة لذاتها ، وتناول القانون الأخلاقي لذاته ، والاستغناء عن النوادر ، وترك الانشغال بالأراء العلمية التي طامنا

الحقيقة والجمال . ولن يكون في وسع أى شخص أن ينكر أهمية الشكل بكل أنواعه . فبالرغم من قدرة الإنسان على شرح رأى ما ، أو وصف شئ ، فإنه لا يستطيع أن يجسد شيئاً يقع فيها وراء الحواس إذا لم يجتر كلماته بعناية . بحيث تكون ممترجة بالرقّة والذكاء وبالتعقيد وبأسرار الحياة الغامضة كالزهرة والمرأة . وأحياناً قد يكون الشكل الذى يتخذه الشعر الخالص غامضاً ، على نقيض الشكل الذى يتخذه الشعر العادى* ، أو ربما كان خارجاً على قواعد النحو ، كما نرى في أفضل قصائد « أناشيد البراعة والخبرة » . ولكن ينبغي أن يتأني هذا الشعر في كماله على التحليل ، وأن يحتوى على ما يجدد معانيه في كل يوم . هذا كله يجب أن يتوافر في القصيدة ، سواء أكانت أغنية بسيطة انبعثت من لحظة حلمية ، أو كانت ملحمة عظيمة أبدعتها أحلام شاعر واحد ومثالت الأجيال التى لم تتوقف لحظة عن الكفاح .

أطفأت وهج الشعر عند « تينسون » Tennyson ، وإسقاط تلك العصبية التى تدفعنا للقيام بأمور وتبعنا عن أمور أخرى . ومعنى هذا أننا يجب أن نعى أن آباءنا استخدموا الأحجار الكريمة في السحر لكى تفتح قلوبهم على الرموز ، وليس من أجل تصوير وجوهنا بما يرسم عليها من انفعالات ، أو وصف فروع الأشجار التى تتمايل وراء النافذة . وإذا ما تغيرت مادة الفن وهدنا إلى الخيال وفهمنا قوانين الفن ، التى هى قوانين العالم غير المرئية ، ودورها الفريد في تشكيل الخيال ، فإن أسلوبنا الشعرى سيتغير ، وستخلص الشعر الجاد من هذه الإيقاعات الانفعالية التى تشبه أن تكون أنفاساً لاهنة لرجل يجرى ، وتنبع من الإرادة الواحية التى تخير أفعالها ، ليصبح آخر الأمر إيقاعات متماوجة ، عضوية ، تشير التأمل ، ونجدد الخيال ، فلا نحمل حباً أو كرهاً ، لا نقطاع صلتها بالزمن ، واستغراقها في تأمل

الهوامش :

- ٥ - ما كتبه برنز حقا هو : « القمر الواهن يغرب خلف الموج الأبيض » .
- ٦ - آرثر أوشونسى (١٨٤٤ - ١٨٨١) شاعر وكاتب مسرحى ليرلندى .
- ٧ - يبدو أنها إشارة للملائكة الذين حافة ما يقسمون إلى ثلاثة مراتب ، كل مرتبة تتكون من ثلاثة مجموعات بهذا الترتيب : الساروفيم ، الشيرويم ، وحلة العرش Thrones ، المسيطرون ، الفضائل ، القوى ، الرؤساء ، كبار الملائكة ، والملائكة . والمجموعتان الأخيرتان وحدهما يكلفان مهام في عالم البشر .
- ٨ - ديجتر : آفة فاكهة الأرض اليونانية (يعرفها الرومان باسم كهرز) وهى أم برسيفون (بروسيرين) التى حملها أيدونوس (بلوتو) إلى العالم السفلى ، ولكن سمح لها بالعودة لمدة ستة أشهر كل عام .
- ٩ - جيراردى نيرفال ، اسم مستعار لجيرارد لايرون (١٨٠٨ - ١٨٥٥) ، كاتب فرنسى رومانسى انتهت حياته بالانتحار .
- ١٠ - موريس مترلنك (١٨٦٢ - ١٩٤٩) كاتب مسرحى بلجيكى .
- ١١ - أوجست ، كونت فيه دى ليل آدم (١٨٣٨ - ١٨٨٩) من أوائل كتاب الحركة الفرنسية الرمزية . نُشرت مسرحيته أكسل في عام ١٨٩٠ وأطلق عليها « فارست القرن التاسع عشر » . وقد أهد أدموند ويلسون دراسة وأهبة لهذه المسرحية في كتابه قلعة أكسل (١٩٣١) Axel's Castle .

* الصياغة توحي بالفرقة بين نوعين من الشعر : الشعر السامى والشعر الهابط من الناحية الفنية (المترجم) .

- ١ - نشر هذا الكتاب لأول مرة عام ١٨٩٩ . وقد أثرت دراسة آرثر سيمونز هذه عن الشعراء الرمزيين الفرنسيين تأثيراً بالغاً في كثير من الشعراء الإنجليز إلى جانب بيتس .
- ٢ - أخطب الظن أن بيتس يشير إلى الرواية التى سجلها جون ما نينجهام في مذكراته بتاريخ ١٣ مارس ١٦٠٢ : « عندما كان برباج يلعب دور ريتشارد الثالث بلغ من إعجاب إحدى المشاهدات به أن دعت ، ذات ليلة ، قبل أن تغادر المسرح لزيارتها هل أن يقدم نفسه عند الحضور باسم ريتشارد الثالث . وقد تراسى إلى سمع شكسبير ما اتفقا عليه ، فذهب قبل برباج واستمتع بصحبة تلك السيدة . ولما جاء من يعلن أن ريتشارد الثالث قد وصل ، أرسل شكسبير يقول إن ويليام الفاتح قد سبق ريتشارد الثالث » .
- ٣ - « الكونت ديل ليرنيو » (١٥٣٤ - ١٦١٢) أرسنقراطى إيطالى ودارس ، ينسب إليه فضل ابتداء فن الأوبرا .
- ٤ - مجموعة من الشعراء الفرنسيين ينتمون إلى القرن السادس عشر . يُعد بييردى رونسار وجواشيم دى بيلاي أشهرهما . والكتيب الذى يشير إليه بيتس هو من تأليف بيلادى :

Deffence et illustration de la langue francoyse (1549)

the first. In this text, an image of women inspired by a different tradition and derived from a different source is invoked to challenge and replace the inherited image. A direct feminine discourse is realized as a result, and woman emerges in the poem as the source of life and happiness for man. The image of woman as a life force replaces the traditional identification of woman with death. Woman in 'Al- Qusibi's poetry, however, remains purely a feminine presence, passive and completely in-

capable of taking any action.

The third example is a modernist text by the poet Mohamed Gabr 'Al- Harbi which opens up new horizons of meaning and creates a new image of a new woman positive, rebellious, and capable of breaking her chains. This image realizes for the text a new vision which synchronizes, with and reflects the literary and cultural development of the Arab world - the vision of the woman of action.

Translated by:
Nehad Selatha

into an 'aesthetic opponent' of authority, or the authorial establishment. As such, he embodies the persistent urge to break free of the trammels of the dominant poetic discourse which has been debased and reduced to triteness and banality through long currency and use. In the poetry this urge expresses itself in the acts of adding, expanding, and transcending.

The Palestinian poetry of the eighties reveals a particular type of language which the author of the essay tentatively describes as 'the fresh language' - a tender, radiant virgin kind of language based on suggestion and allusion rather than on direct statement. This language captures the beautiful in our common daily experience and ignites it into rich significance without resorting to loud protestation, supplication, defamation or condemnation. It directs its gaze to the future leaving behind the traditional lamentation over the past and the present. In this poetry, exaggeration and verbal browbeating and exhibitionism are replaced by simplicity and the effective rhetorical use of contrast. The typical Palestinian poet of the eighties, therefore, is free of the direct statements, the emotionalism and sentimentality and the declamatory tone which characterized the Palestinian poem of the sixties and seventies; it quietly strives after intensity and condensation, hinting and alluding, and generating paradoxes.

Absence is the dominant theme in the Palestinian poetry of the eighties; it covers the idea of exile from the homeland, but expands and abstracts it into a condensed and universal example of all absences, turning 'absence' as it were into a dense oppressive presence. This is achieved, as in the poetry of Yūsuf 'Abdul 'Azīz, Walīd Khazindār, Rāsim 'Al- Madhūn, and Mureed 'Al- Barghūthī for example, by means of a vocabulary and constructions that particularize and concretize the theme.

The study concludes that what arrests our attention in the Palestinian poem of the eighties is neither a philosophical nor an ideological interest, neither its rhythms nor its intertextual relations, but rather, its vocabulary and general undulations. Through his language, aesthetic commitment, and revolutionary pride, the new Palestinian poet manages at once to affirm his individuality and separateness, and his belonging.

* Amgad Rayyān studies *The Poetry of Bahrain in the Light of Social Change* concentrating on two important poets of that country as models, namely 'Aballah Khalīfa and Qāsim Ḥaddād. The poetry of the former represents an attempt, on several levels, to enrich and intensify the lyrical vein in the Arabic poem. It revolves round three axes which at time run parallel to each other, and at others engage in a dialectical relation; these are: the self; the saviour; and the beloved homeland. In Khalīfa's

poetry, the imagery generally follows the lines of traditional rhetoric with a few scattered exceptions, which reflect modernist tendencies. The music follows the patterns established by the modern verse movement at its inception, but the language at times displays an intermeshing of colloquial and classical Arabic in an attempt to revive popular cults and folk rituals. Generally speaking, Khalīfa's typical poem is simple in structure, of medium length, with no internal divisions. The poet seems to be more interested in rendering the suffering of his people, particularly its poor, than in any new experiments.

The poetry of Qāsim Ḥaddād, on the other hand proposes a poetic procedure fundamentally different from the traditional type. He varies his music both in terms of metre and total rhythm, and displays in his handling of language a creative adventurous spirit particularly in the areas of morphology and etymological derivation. He also consistently introduces visual formal values into the world of his poetic experience. His poems vary in length and cover the long, the short, the 'micro', and even the 'flash' poem which consists of only two or three lines. The writer concentrates on this last type of poem and studies its different techniques and procedures. He concludes by asserting the importance of the new Bahraini poetry as a principal tributary of contemporary Arabic poetry, illustrating its aspirations, battles, and horizons.

* The last study in *This Issue* which concludes our critical excursion into the world of Arabic poetry, at least for a while, is contributed by 'Abdallah 'Al- Ghazāmī and entitled, *Women Types in Contemporary Poetry: The Crisis in Poetic Creation and the Challenges of the Age*.

He begins by examining the traditional inherited image of woman in its many variations - as a source of shame that has to be buried at birth, as an idol to be worshipped, as a queen, as simply a human being, or as the source of the earth's fertility and growth. He then proceeds to investigate the portrayal of women in poetry on the principle that the poetic portrayal demonstrates the poet's subconscious image of woman. He chooses for his analysis three particularly significant examples: the first is a poem by Ḥussein Sarḥān, a poet who in language and feeling is purely an unadulterated Arab. His poem, therefore, is an exemplary product of textual significance about women producing an image of woman that exists in the collective Arab mind, for he revives the traditional association of women with death, and their identification, and poses love and death as inevitable correlates of woman.

The second example is a text by the romantic poet Ghāzi 'Al- Qusībī which fundamentally different from

Poetry of Mahmoud Darweesh. He concentrates on the poet's collection entitled *A Siege of Sea Encomiums* and tries to define the characteristics of its artistic and poetic world relying on two important critical concepts or terms : the specificity of form and the specificity of vision. He pays special attention to certain distinctive significant stylistic aspects which manifest themselves formally in the poetry, and argues that they build up a highly individualized, firm and coherent vision of a crucial and decisive historical stage the poet has lived through, and a national issue to which he related.

Mahmoud Darweesh, he argues, may historically belong to the second generation of the new verse movement in the Arab world; his artistic achievement, however, places him firmly among the pioneers and founders of modern Palestinian poetry. He started as a lyrical poet and ended as an epic one, assimilating in the process various poetic trends in modern Arabic poetry. His poetic style, therefore, combines and synthesizes aspects of the stylistic procedures and techniques of Nezar Qabbani and Muzaffar 'Al- Nawwāb on the one hand, and 'Adonis and Afifi Mattar on the other.

The poems of the collection under discussion pivot round a central dialectical axis which is based on the principle of spatial and temporal correspondence, and which generates other antithetical dualities that finally shape out the two antipodal premises of the collection's controlling meaningful equation. A "lyrical dialogic" streak runs through the collection and plays, at each intersection of its two constitutive elements, a fundamental role in structuring the poems so that three basic patterns are perceived 'a structural closed or circular pattern; an epic pattern, and the pattern of poetic memoirs. In all three the poet strives to hold in unique equilibrium the message, and code systems, i. e., the semiotization and communication systems. The essay concludes that the structural analysis of the collection proves that Darweesh's individuality of expression consists not in inventing new tools and techniques, but, rather, in his original and rich manipulation of technical features common in the poetry of modernity. The prominent and distinctive characteristics of the structure of his poetry can be summed up as the dominance of the hymnal tone; the dependence of various forms of articulation on the sounds of the letters and their rhythms; the use of myth and legend; the invocation of various historical and contemporary characters; the insistent recurrence of erotic imagery in the dialectical context of the antithetical dualism of life and death; intertextuality; and the prominence of the question mark as a principal punctuating feature of his technique of free association.

* In his essay entitled *Dream, Chemistry, and Writing*, Shakir 'Abdul Hamid bases his reading of Mohamed 'Afifi

fi Mattar's poetic collection *You're her One, She, Your Scattered Limbs* on the three concepts mentioned in the title. He suggests that man's potentials take the shape of drives that seek realization and fulfillment through various forms of activities, mental and behavioural. These activities carry over to the surface the energies latent at the deepest levels of consciousness where they are rendered in terms of images and symbolic patterns. The poet, in a continuously renewed dynamic crossing from the depths to the surface, rediscovers, time after time, his inner world, each time tapping rich new resources, and transforming the dream into writing and the writing into a kind of chemistry. The basic pivotal premises of the world of 'Afifi Mattar which constitute and crystallize its uniqueness are : the dream; "Simia", or the old Arabic lore of natural magic based on the reading of signs and their configurations; transcendental writing; and time in its three dimensions past, present, and future.

Mattar's poetry may be difficult, but it is not incomprehensible; the difficulty arises from the fact that we often miss many of its keys. The four axial premises listed above provide the basic keys for the decoding and understanding of his poetry. Many of the images, visions, and constructions in his poetry, for instance, can be explained and made lucid in terms of the mystical idea of creation as an 'overflow' of the divinity of the God-head, while the religious Islamic lore, as collective memory, can help to illuminate the greater portion of it. Certain aspects of ancient Egyptian, Greek, and Hormuzi thought are discernible in the poetry and form a feature of its poetic structure.

Poetry, then, in the writer's view, functions in two capacities : as auto and cosmic biography; as for writing, like love, it is a fertile and productive activity which also involves a mystical experience that transcends the world of the senses; its elements carry a symbolic value that intimately relates them to the inner world of the self on the one hand, and to the 'real' external world on the other. What is more, writing intimates a hope for renewal, creativity, and progress and demonstrates the modern poet's ability and his dream of conquering the monstrous shadows of the past and dispelling them.

* Firda Ghazoul takes us in the following essay to a different area of research. Her *Language of the beautiful antithesis* In the *Poetry of the Eighties : the Palestinian Model* proposes that two obstacles relating to language and poetry face the Palestinian poet : the first consists in facing and standing up to the Arab official ideological discourse, and the second is opposing the current Arab poetic discourse. This necessarily makes the poet, simply through his commitment to the aesthetics of the conflict, if not through a definite belonging,

poetry that carry stylistic value, then describes the effects produced by these stimulants in terms of meaning and aesthetic value. He distinguishes a group of basic linguistic stimulants which include the dual pronoun, the feminine gender, the diminutive form of the noun, the verb and the adjective, the symbolic value of colours, the joint- noun, repetition, and daily language. These stimulants are then explained and analyzed in terms of their stylistic value. A stylistic, in the writer's view is distinguishable by its relatively high rate of frequency in a text. The writer concludes by affirming the relation between the stylistic aspects of a text and the mental and emotional processes that contribute to its creation. Style, therefore, is defined as a pattern of linguistic variations which exists side by side with other such patterns, historical, regional and social.

* **Orphic Features and their Sources in the Poetry of Adonis** by Ali Ahmad al- Shar' studies the extensive and frequent use made of the legend of Orpheus by the poet Adonis who, together with other Arab poets like Al-Sayyab, Khalil Hawi and Yusuf Al- Khal, was deeply influenced by the legends of Tammuz and the Phoenicians. In two poems by Adonis, namely "Orpheus" and "The Mirror of Orpheus", the Orphic features are particularly prominent, and they recur and assert themselves in "The Head and the River", a relatively long dramatic poem which appeared in his collection *Theatre and Mirrors*. Of the literary sources Adonis drew on in portraying the legendary Orpheus. Ovid's *Metamorphoses* is the most important. He obviously followed in Ovid's footsteps when he showed Orpheus in the character of an artist and adventurer, then in the character of an old man and a failure. He also borrowed the details of his death and mutilation and manipulated them poetically in his unique fashion in a poem called "The Songs of Mehyar of Damascus" where he used Mehyar as his persona then made him don the mask of Orpheus. Adonis also drew on "Plato's Republic" in portraying Orpheus's relation to women and in identifying the male- female conflict with the conflict between life and death. In this work, as has been noted, Orpheus's soul chooses to be reincarnated as a swan since to take the shape of man entails birth and contact with the female race that has caused his destruction.

Like most Orphic poets, Mr. Al- Shar' notes, Adonis in his poetry gives the character of Orpheus a phoenician dimension; he also mixes the Orphic legend with the legend of Icarus on the one hand, and with the stories of the sacred books on the other. The essay then proceeds to compare Adonis's with Rilke's treatment of the Orphic theme in two of the latter poet's works, the *Duino Elegies* (*Dulneser Elegien*) and *Sonnets to Orpheus* (*Die Sonette an Orpheus*), which crystallize the symbolic

essence of the legend, i. e., the idea of breaking the barrier between life and death. The German poet's handling of the legend carries a clear existentialist stamp, which is ultimately affirmative and positive, free of nihilism or any sense of the absurdity of human existence. The comparison concludes that the similarities between Rilke and Adonis extend beyond their interest in Orphism to cover their total philosophical visions, their poetic style, and even certain of their imagery.

* Along the same lines, though using a different approach, Bin'isa Bu Hmalah writes about *The Orphic Vision and the Possible Consciousness in the Poetry of Al-Faytoori*. The essay proceeds from a central question about the nature of the 'world view' expressed in 'Al-Faytoori's poetry, the poet being a representative member of a distinct sector or a particular group, namely the 'blacks', and attempts by means of a structural analysis of the poetry to discover and define it.

The author notes that Al- Faytoori's poetic diction which insistently communicates a sense of urgency and immediacy that reflects its intimate human quality, uses various temporal and historical references to establish a central binary opposition or polarization of the white man and the black man. This significant antithetical duality manifests itself in the treatment of time and history and controls the total scope of the work. The texts communicate two conflicting discourses : the black as the present effective discourse which reacts to the aggressive historical white discourse.

The writer concludes his analysis by distinguishing two specific meaningful structures in the text, one represents the destruction of the sense of identity, and the other its recovery. Orphism, not in the limited sense, but in its wider symbolic implications, is then specified as the background which controls the mechanism of fermentation which produces the poet's vision. The Greeks had read into the legend of Orpheus a symbolic meaning : the awakening of the Greek collective conscience, and the birth of their collective identity at one stage of their history. It is, perhaps, this same symbolic value that we frequently come across in negro literature, be it poetry or fiction. The analytical reading of the structure of Al-Faytoori's poetry ultimately reveals its similarity to the structure of meaning in the Orphean legend, as well as several evidences of similarity in the significant handling of details and the imaginative treatment of the material. These similarities form what could be described as latent fields of meaning which in one way or another contribute to the weaving of the textual space of the poetic expression.

* Mohamed Salih Al- Shanti follows with an investigation of *The Specificity of Vision and Formation in the*

coloured by a degree of existentialism; it expresses a desire to preserve what is left of the past, to preserve its own integrity and coherence by adhering to the values which inform the text of the discourse in its entirety.

* In the next essay, entitled *The Dramatic Structure of the Modern Poem : A Study of War Poetry*, we move with Ali Ga'far Al- 'Allāq from the in- depth analysis of particular works to the study of general artistic phenomena. He argues that the war poem is the product of a moment of physical and mental tension and turmoil, and, therefore, represents the collision and conflict of ideas, wills, and desires. Besides, the war poem does not portray or deal with a complete and finished experience, but with experience in the making. This makes the war poem, by its very nature, dramatic, since the artistic patterning of the experience is simultaneous with the incidence and development of the experience itself.

Dramatic expression in poetry, the writer argues, takes various forms; the use of dialogue is only one of several aspects which include the multiplicity of voices and points of view, irony, and contrast. Dramatic poetry tends also to condense and intensify; this gives it a dynamic quality and a sense of urgency which influences the rendering of it, giving it a particular flow and vitality. War is in one sense a ferocious confrontation between life and death, and as such is a manifestation of the great cosmic drama. Therefore, a war poem which draws upon the cultural heritage for its values and symbols establishes, in fact, a contact between the past and the present, and expresses in terms of a particular event the universal experience of man's confrontation with death and the forces which threaten him with destruction.

In expressing the present war experience in Iraq, Iraqi poets have followed different routes : some are content to describe and document; some delve under the surface to the depths; some tend to contemplate and examine, while others are satisfied to give a total overview of the event. A dramatic poem is not necessarily a poem that simply manifests features we usually connect with drama, or carries a theatrical potential. The dramatic quality of a poem consists essentially in the elements of internal movement, point and counterpoint, the conflicts of the inner and outer worlds, of dream and reality, of spirit and matter. In the work of several Iraqi poets, such as Yusuf Al- Sa'igh, Hameed Sa'id, Sami Mahdi, and Yasīn Taha 'Al- Hafiz, as well as others, this dramatic quality reveals itself in varying degrees; sometimes it is tinged with lyricism so that the poem comes very close to Browning's idea of the lyrical- dramatic poem, i. e., the poem which unites a lyrical form with a dramatic structure. In the dramatic war poems, the essay concludes, the dramatic hero gets special attention and is

treated as the central consciousness in which the action and the drama take shape.

* The following study, *Artistic Performance and the Modern Poem by Rajā' 'Id*, takes account of the many potentials, in terms of language, music, imagery, and structure, of the new form of the modern Arabic poem. In this new form the foot rather than the metrical line becomes the principal rhythmical unit, and consequently the poet can vary the length of his lines and the number of feet. This helps, to turn rhythm into a functional and organic part of the structure of the poem. Language in the modern Arabic poem too has undergone a change : it has become more complex, more condensed and intensified, and geared to poetic expression rather than to external description; it has given up the traditional poetic diction and with it the mechanical use of imagery. The study demonstrates that the modern Arabic poem has succeeded in working out new and varied linguistic, rhythmical and metaphoric patterns in its attempt to grapple with and render the complex reality of the Arab world today.

* Khalid Sulimān, on the other hand, concentrates on *The Phenomenon of Ambiguity in Free Verse* and investigates it in the light of past and present critical views. He first examines what Al- Gorgani, Al- Amidi, and Al- Qartajani had to say about it, then reviews the concept as it occurs in modern western criticism, affirming the influence of Empson's seminal book on the subject entitled *Seven Types of Ambiguity*; then he moves on to modern Arab criticism.

In this latter field he examines the relation between the incidence of ambiguity and the use of symbols, drawing on the views of two modern Arab critics, namely, Dr. 'Izz 'Al- Din Isma'il and Dr. Mohamed Al- Hadi 'Al- Tarabulsi. Admitting the difficulty of reaching a full explanation of this phenomenon, the writer proceeds to list four types of ambiguity, symbolic, verbal, referential and metaphorical. He traces the occurrence of one or more of these types in the poetry of Khalīl Hāwī, Badr Shākir 'Al- Sayyāb, Maḥmūd Darweesh and 'Adonis, among others. The four ambiguity distinguished by the writer, however, do not form an exhaustive list, as he admits; other types of ambiguity, such as the grammatical and syntactical, are not fully discussed.

* In *Stylistic Aspects of Ṣalāh Abdul Ṣaboor's Poetry* Mohamed 'Al- 'Abd begins by drawing attention to the fact that little critical attention has been paid to the stylistic and linguistic characteristics of Abdul Ṣaboor's poetry though its ideological content and musical innovations have been extensively discussed. The writer proceeds in his stylistic analysis in two stages : first he distinguishes and describes the linguistic stimulants in the

THIS ISSUE

ABSTRACT

Modern Arabic poetry has never been absent from Fusul's spheres of critical interest; it has always figured in different capacities in its previous issues. This time, however, it becomes the centre of attention and the focal point of several tentative critical approaches.

This Issue begins with an analysis of Shawqi's "S-Rhymed Poem" in the light of the *Criteria of Classical Arabic Poetry* by Jaroslav Stetkevych. The analysis which is conducted on three levels of reading- descriptive, structuralist, and along the lines of traditional Arabic rhetoric- seeks to prove that this poem typifies the formal structural consciousness inherent in Arabic poetry throughout its history. The writer argues that the traditional view of the classical Arabic poem which concentrates on its purely formal aspects, and takes for its criterion the principle of metrical unity and regularity fails to provide an adequate understanding of the poetic heritage in its various stages and varieties. A structuralist approach would provide such an understanding; it would enable us to realize, for instance, he goes on to argue, that Shawqi's "Seeneyah" (S- Rhymed Poem) is not simply a mere metrical and formal copy of an older poem ("Ewan Kisra" : Khosrau's dias or estrade by the Abbasid poet 'Al- Buhturi), but an instance of a particular consciousness of a traditional form at a certain moment in history. Shawqi and 'Al- Buhturi may have adhered to the same formal norms, he concludes, but they handled them differently.

* Bashir 'Al- Qamari follows with A Descriptive Semi-logical Approach to another of Ahmed Shawqi's poems, "The New Andalusia". The purpose of the study is to establish two tentative critical terms, namely, 'poetic ex-

pression' and 'world- view' as guidelines in the analysis of poetry, and to draw certain conclusions which could be applied to other similar texts of the classical revival movement in Arabic poetry. He begins by deconstructing the text of the poem proceeding from the title to the introduction which creates an image of total devastation. This image, he argues, forms the textual background of the poem and controls the process of sign production. The image of waste and devastation evokes the idea of collapse or downfall with its related lexical web which, in turn, evokes similar ideas, and generates other verbal networks. These verbal networks or webs are bound together by a relation of solidarity to create and build up a real feeling of calamity. The descriptive deconstruction of the poem concludes that Shawqi's poetic expression reveals two ideologies : one artistic and aesthetic which controls the choice of tone, style, and diction, and the actual writing, in the Barthian sense, and another which expresses a 'world- view' in Lucien Goldmann's sense of the term. the poet's world- view in this text reveals itself in a two- sided discourse : One side reflects the logic of the aristocratic ideology which upholds the Ottoman Caliphate as a religious and political symbol, and the other reflects the ideology of other social groups supporting the Caliphate on the popular level. On the vocal and tonal levels the discourse expresses several ideologies and identifies and focuses a state of oscillation between the religious, the popular, and the aristocratic discourses. The language of the text too varies in its emotional tone : it moves from a general sense of bereavement, to a note of grief, sorrow, and distress, to a meditative personal note. Shawqi's world- view, or vision, the essay concludes, is essentially tragic,

FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued by

General Egyptian Book Organization

Chairman

SAMIR SARHAN

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد و ایره المعارف اسلامی

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Associate Editor:

SALAH FADL

Managing Editor:

ETIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAAD ABDEL WAHAB

Secretariate:

AHMAD MEGAHER

MOHAMMAD GHAITH

WALEED MONEER

Advisory Editors:

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

MODERN ARABIC POETRY

○ Vol. VII ○ No. 1, 2 ○ October 1986/ March 1987